

**TEXTUALIDADES ENTRELAZADAS: LA POÉTICA DEL CUERPO EN LA  
MEMORIA ANDINA DE BOLIVIA Y PERÚ**

by

**María Ximena Postigo Guzmán**

B.A., Universidad Mayor de San Andrés, 2008

M.A., University of Pittsburgh, 2010

Submitted to the Graduate Faculty of  
the Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2014

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

María Ximena Postigo Guzmán

It was defended on

July 1, 2014

and approved by

Dr. John Beverley, Distinguished Professor, Department of Hispanic Languages and  
Literatures

Dr. Juan Duchesne Winter, Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Dr. Lisa Jackson-Schebetta, Assistant Professor, Department of Theatre Arts

Dissertation Advisor: Dr. Elizabeth Monasterios, Associate Professor, Department of  
Hispanic Languages and Literatures

Copyright © by María Ximena Postigo Guzmán

2014

**TEXTUALIDADES ENTRELAZADAS: LA POÉTICA DEL CUERPO EN LA  
MEMORIA ANDINA DE BOLIVIA Y PERÚ**

María Ximena Postigo Guzmán, PhD

University of Pittsburgh, 2014

The execution of the last Inca, Atahualpa, in 1533 encapsulated the picture of violence and destruction that would be recalled over the following centuries in the Andes. By generating the colonial structure that would remain over time, this scenario became the metonymic image of specific historical facts that, somehow, showed the permanence of a destructive domination. It represents, for instance, the occurrence of authoritarian regimes during the twentieth century in Bolivia and Peru. At the same time, these kind of violent events revealed the strong and effective resistance of historical agents that shared the same historical memory. The latter develops by comprehending different events as the recurrence of the one that demarcated the destruction of the pre-Hispanic political, social and economic organization. For this reason, Bolivian sociologist Silvia Rivera Cusicanqui understands Andean collective memory as a “long recollection.” This means that not only the historical event itself but also the historical agents repeat that paradigmatic scenario in which a body (Atahualpa’s, as well as the imperial organization) was fragmented. In this sense, the collective memory generates the formation of a collective body as an image of resistance against fragmentation. Thus, this image entails the embodiment of all social movements that, throughout the centuries, fought against domination.

In this context, my dissertation analyzes the manner in which different literary texts—from Guamán Poma’s *Nueva coronica y buen gobierno* (seventeenth century) to contemporary poetry and theater (including canonical and non-canonical authors such as José María Arguedas,

José Watanabe, Blanca Wiethüchter, and Jaime Saenz)—contribute to the continuous formation of an Andean collective memory. This analysis includes the examination of those aspects that let us understand the interconnections among all texts considered. Given that many of these interconnections are related to Andean performances, such as dances and theater, as well as to indigenous social movements within specific historical events, Andean philosophy becomes relevant for the analysis proposed. The fact that this philosophy is somehow contained within all the texts studied allows us to examine these works as constituting the image of a collective body emerging from the same historical experience.



## AGRADECIMIENTOS

Media década en un programa de doctorado no es cosa fácil. Al menos tres cuartos de estos cinco años se nos quedan en la Hillman. Afuera la vida sigue, y muchas veces es inevitable sentir que sigue sin nosotros. Pero, entonces, cuando todo parece, finalmente, llegar a su fin, cuando la impresión del trabajo final parece indicar que está listo para su defensa y que, efectivamente, algo está a punto de acabar, es inevitable sentir que estos cinco años, por las buenas o por las malas, se hicieron inolvidables. Y es que sí, no terminamos el programa simplemente, lo terminamos con amigos que se hicieron nuestros hermanos, con experiencias duras que, en su momento, nos mostraron que no estamos solos, con anécdotas que nunca vamos a olvidar. Todo esto hace que, en verdad, uno no haya estado tan afuera de la vida como pensaba. En mi caso, tengo mucho que agradecer y extrañar, y son precisamente los recuerdos de los momentos más difíciles los que me hacen saber que, pues, sí: valió la pena.

Agradezco inmensamente a Elizabeth todo el apoyo, académico y emocional, que he recibido de ella en los seis años que llevo en este país. Además de ser una asesora que ha estado permanentemente presente en todo mi proceso del doctorado, ha sido también familia y, muchas veces, una necesaria terapeuta.

Quiero agradecer también a todos los demás miembros de mi comité. Me dejaron clases que nunca voy a olvidar. Ciertamente, un primer artículo publicado que nace de la *Novela de la tierra*, una primera aceptación a una conferencia internacional por un ensayo compuesto para

*Narraciones guerrilleras en América Latina*, y dos capítulos de la tesis inspirados en *Gender and the Body in Latin America*, pero también la calidad humana de John, Juan y Lisa, de quienes he recibido siempre una disposición a colaborar en lo que ha sido requerido.

Finalmente, a mi familia en Bolivia (Ana María y dos Jorges), por su amor y paciencia inconmensurables; y a mi comunidad de amigos-hermanos, confidentes que me han dado los momentos más lindos y queridos en Pittsburgh. A Tati Arguello, mi compañera de viajes, aprendizajes e historias; a Hannah Burdette, mi interlocutora y colega de odiseas, y a Arturo Matute, mi sabio y paciente consejero. Espero haberles dado tanto a ellos como ellos me dieron a mí.

## 1.0 INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace de la observación del funcionamiento de ciertos intertextos culturales y referentes históricos en diversas obras escritas en las regiones andinas de Bolivia y Perú. El caso más evidente sea, quizás, el de José María Arguedas, cuya narrativa no está desvinculada de su trabajo etnográfico y de traducción. Es así como sus textos son atravesados por otras formas de textualidades andinas, tales como la Danza de las tijeras, los relatos míticos de *Dioses y hombres de Huarochirí*, y el mito de Inkarrí, entre varias otras. A su vez, cuando reparamos en este complejo de intertextualidades, entendemos que la poética que compone estas prácticas o narraciones andinas genera vinculaciones entre ellas que no podemos obviar. Son, pues, precisamente estas interconexiones las que llevaron a Nathan Wachtel<sup>1</sup> a observar que, en los Andes, “es imposible negar la coherencia del folklore indígena” (72). En efecto, hay muchas manifestaciones culturales que nos permiten sostener, por ejemplo, la subsistencia de expresiones del pasado en textualidades que se producen en el presente. Para nombrar uno de

---

<sup>1</sup> El libro de Wachtel (*Los vencidos*) se publica en 1971. Ha sido un libro innovador en su momento; quizás el primero en ensayar una comprensión de la historia colonial (1530-1570) desde la visión de los vencidos, lo cual implicaba salir del punto de vista europeo y, en sus palabras, “pasar al otro lado del escenario y escrutar la historia *al revés*” (24). Sus argumentos han sido ampliamente debatidos. La crítica en desacuerdo ha sostenido la imposibilidad de contar la historia desde un punto de vista estrictamente indígena, debido a la influencia de occidente en la cultura y en los textos indígenas. Si bien el trabajo de Wachtel de los setentas no se sostiene del todo sin cierta mediación de aproximaciones más contemporáneas, me interesa su observación sobre la coherencia existente en el folclor indígena andino. Sin tratar de demostrar la posible existencia de vínculos históricos u otros entre las textualidades indígenas, Wachtel se limita a sugerir que un mismo pensamiento recorre estas expresiones culturales. Como se verá en el capítulo 2, es significativo, por ejemplo, que Castro-Klaren haya observado esta misma coherencia entre el *Taki Onkoy* y la Danza de las tijeras, pese a que especialistas han demostrado que no existe ninguna relación entre las dos.

estos casos, traigo a colación el *Taki Onqoy*, una forma de danza-canto que sirve en el siglo XVI a la resistencia contra la cultura hispana, en general, y contra la evangelización, en particular. Aunque es cierto que muchos especialistas han sostenido que no existe relación alguna entre esta danza y la Danza de las tijeras que hoy se representa en algunas poblaciones del Perú, también es cierto que las semejanzas entre las filosofías que fundamentan ambas danzas son tantas que no pueden atribuirse a una mera casualidad. Como se verá, lo propio sucede con las narraciones míticas que, en los Andes, no están desvinculadas de los acontecimientos históricos. Para traer a colación una de las textualidades significativas en mi trabajo, cabe mencionar el mito de Inkarrí, la divinidad andina decapitada en nombre del Dios hispano que habrá de regresar a restituir la organización social indígena en el momento en que la cabeza reconstituya el cuerpo. No casualmente, se ha relacionado el origen de este mito con la ejecución de Tupac Amaru I, el último inca del neo-*incanato* de Vilcabamba, ocurrida en septiembre de 1572.

Lo anterior nos lleva a observar que, efectivamente, hay una coherencia perceptible entre ciertas textualidades andinas, y que es significativo el hecho de que ésta exista en aquellas que permean las obras literarias que incluyo en este trabajo; pero, además, esta coherencia no puede ser inocua cuando pensamos ya sea en la ideología que fundamentaba movimientos como el *Taki Onkoy*, o en las implicancias de guardar la decapitación del último Inca en un mito que da origen a la imagen de un homólogo divino. Al mismo tiempo, es sumamente significativo el hecho de que ciertas literaturas contemporáneas producidas en la región –sobre todo cuando éstas se escriben ante la violencia de un determinado evento histórico (un golpe de estado o una prolongada guerra sucia), o ante un contexto de exclusión (donde la marginalidad es invisibilizada por un orden autoritario)– no dejen de adherirse a esa coherencia observada por Wachtel. Esta evidencia nos incentiva a estudiar todas estas textualidades (desde narrativas tales

como el mito y la crónica indígena, pasando por performances y líricas con temáticas históricas, hasta la poesía y el teatro contemporáneo no exentos de contexto político) como piezas que se van entretejiendo de tal manera que, leídas juntas, producen una suerte de imagen-tejido en la que una colectividad fragmentada parece re-cohesionarse en resistencia a su fragmentación.

Ahora bien, sería desatinado afirmar que este entrelazamiento de distintas textualidades ocurre como resultado de la voluntad de los autores. Por el contrario, la posibilidad de que ciertas imágenes relacionadas con acontecimientos históricos acontecidos en los Andes puedan permitirnos trenzar una crónica del siglo XVII con una obra de teatro escrita en el siglo XIX, además de poéticas contemporáneas y un mito que trasciende su espacio y su tiempo, responde al hecho de que existe una misma episteme operando en todas estas producciones culturales. En este sentido, la búsqueda que guía mi trabajo es la de una exploración en esa coherencia y en esa cohesión que hacen posible la conformación de un imaginario orgánico; es decir, una concepción colectiva de la historia que se origina en un determinado momento y se sostiene a través del tiempo y del espacio. Dicho momento corresponde con la destrucción de la organización política y social pre-hispánica. Esto no quiere decir, sin embargo, que una misma narración de la historia se mantenga constante a través del tiempo. Por el contrario, la historia habrá de mantenerse viva en la medida en que se actualice y se modifique en función a las necesidades de cada momento histórico. Con esto en mente, cabe preguntarse cómo opera esa episteme andina que se desliza a través de todas las textualidades incluidas en este trabajo; cuál es el mecanismo por el que hace posible la articulación de distintas composiciones; en qué consiste la fecundidad de este cuerpo andino que se resiste a su fragmentación; y en qué medida es posible –dada la influencia del cristianismo en muchos de los textos que trabajo, así como la inserción de lo indígena en un

espacio que se ha querido más bien occidental– pensar en una epistemología andina operando en resistencia contra una razón armada para colonizar y excluir.<sup>2</sup>

José María Arguedas, en su artículo, “El complejo cultural del Perú” escribe lo siguiente:

La vitalidad de la cultura prehispánica ha quedado comprobada en su capacidad de cambio, de asimilación de elementos ajenos. La organización social y económica, el régimen de la familia, las técnicas de fabricación y construcción de los llamados elementos materiales de la cultura, las artes: todo ha cambiado desde los tiempos de la Conquista; pero ha permanecido a través de tantos cambios importantes, distinta de la occidental (2).

Arguedas no se refiere aquí a toda la cultura prehispánica, sino específicamente a aquella con la que él se identificó. Sobra decir que todo su trabajo –literario y etnográfico– está concentrado en dar a conocer la distinción que él subraya con respecto a Occidente. Sabemos que una de sus peticiones finales fue que se incluyera en su última novela el discurso que él pronuncia cuando recibe el premio Inca Garcilaso de la Vega. El fragmento quizás más citado de este texto es aquél en que el autor resume su proyecto de escritura como una búsqueda por traducir la posibilidad que él mismo representaba: “un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores”. Esto, evidentemente, “sin que la nación vencida renuncie a su alma” (*El zorro* 257). No obstante, su última novela no ha dejado de provocar en cierta crítica la idea del reconocimiento del fracaso de un proyecto social interrumpido por el suicido del gestor. Así, por ejemplo, Cornejo Polar no deja de señalar que “*El zorro...* es (...) el pavoroso testimonio del aniquilamiento total”, la

---

<sup>2</sup> En el contexto boliviano de hoy, hablar de lucha y resistencia contra una estructura colonial de poder no resulta pertinente. Sin embargo, como explico en lo que sigue, mi trabajo no incluye literatura posterior a los ochenta para el caso de Bolivia. Me detengo en momentos históricos constitutivos del siglo XX. No obstante, el siguiente paso en este estudio es, precisamente, el de la literatura producida en el contexto de la Bolivia del siglo XXI.

novela en que “[e]l lenguaje y el hombre se destruyen, y se destruyen también (...) el sentido de la historia y el sentido de la realidad –ahora sólo materia incomprensible–. Es el vacío (*Los universos* 265-66). Cabe también reparar en aquella crítica que, fiel a la esperanza del escritor, plantea más bien una lectura opuesta. Es el caso de William Rowe, quien en uno de sus textos sobre Arguedas, propone una conexión, quizás insoslayable, entre la muerte fecunda del personaje en “La agonía de Rasu Ñiti” y la idea de muerte en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En sus palabras, “¿No se trataría de un sujeto que sabe que tiene que transitar por la muerte para poder escribir? Justamente porque allí encuentra la ‘explosión de la vida’” (“El lugar” 171).

Es cierto que el último texto de Arguedas ofrece argumentos para un planteamiento sólido de ambas líneas de lectura. Por ello mismo, no cabe abordar esta confrontación mediante la toma de una posición que nos lleve a desarrollar más argumentos que fundamenten una u otra perspectiva. Se trata, más bien, de reparar en el asunto que da lugar a esta oposición; el hecho de que Arguedas sienta una contingencia, la posibilidad de que algo suceda o no, la probabilidad de que su proyecto pueda, finalmente, concretarse, o virar hacia algo distinto, o claudicar.

*Quizá conmigo [apunta el autor en las últimas páginas de su novela] empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘alzamientos’, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria del fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra (246).*

En su novela, Arguedas suspende el derrotero fatal de sus personajes, pues no lo enuncia sino como una posibilidad. Cuenta, sí, lo que habría sucedido con ellos en caso de que el suicidio del escritor no hubiese interrumpido la narración. Sabemos, sin embargo, que esta posibilidad es una, entre otras, pues, en verdad la historia nunca se termina de contar. Esta apertura coloca, de algún modo, la historia por hacerse –la de ese pueblo que Arguedas narró y tradujo– en una suerte de silencio fecundo, el mismo por el que la crítica apuesta tanto a la clausura como a la apertura de sus posibilidades. El asunto, sin embargo, no depende de una posición crítica, sino de la historia misma, es decir, de cómo los agentes históricos decidan narrar el derrotero que Arguedas interrumpe. Y esta historia no es una que responda al entramado causal de los acontecimientos, sino más bien al modo en que ha sido registrada por la memoria de quienes han comprendido la urgencia de no olvidar las atrocidades en que se han traducido dichos acontecimientos. En este sentido, no es desatinado entender la última novela de Arguedas como un lugar de esta memoria, un espacio cuya fragmentación radical no enuncia, quizás, una desesperanza –tampoco una esperanza–, sino una imagen en que dicha fragmentación se produce como repetición de rupturas precedentes, cargándose así de intensidad histórica. Por ello, esta imagen no está vinculada a la cronología de los acontecimientos. No es, pues, casual que Arguedas incluyera en su novela a los zorros míticos de *Dioses y hombres de Huarochirí*, personajes que, efectivamente, cumplen la función de mostrar el contexto narrado, pero también la de atravesarlo con la danza y el mito y, asimismo, con toda la historia sostenida en estas formas de composición cultural. De esta manera, la historia, más que narrarse, se interconecta, de tal suerte que quien la vive sufre otra vez la experiencia de quienes la vivieron en el pasado, el mismo que, de este modo, se actualiza permanentemente en el ahora que lo repite. Si esto es así, de lo que se trata, entonces, no es tanto de que un proyecto social fracase o se abra hacia nuevas

posibilidades, como del hecho de participar en la constitución de una memoria que mantenga viva la herida producida por la historia.

La relevancia de esto estriba en que esta herida, en la medida en que genera una comunidad que se va formando en torno a un dolor histórico, tendrá que desatar –no de acuerdo a Arguedas, ni a sus críticos, sino a la episteme que la reproduce–, aquella “fuerza liberadora invencible”, propia del dios “que se reintegra”. De algún modo, esto puede explicarse mediante la noción de “constelación” que encontramos en Benjamin. De manera muy resumida, se trata de un conjunto de imágenes históricas dialécticas que, explicándose mutua y simultáneamente, abren la comprensión de sucesos pasados en tanto iluminación del presente. Para Benjamin, éste es el momento del despertar; es decir, el instante en que el sujeto de la historia reconoce el momento en que se ha convertido en sujeto de opresión. La historia así entendida no corresponde con un presente derivado del pasado; por el contrario, la simultaneidad producida por la memoria permite no solamente reconocer la condición del instante actual, sino también la oportunidad revolucionaria de irrumpir el curso de la historia y modificar el derrotero de los acontecimientos. En lo que concierne a la episteme andina, esta constelación de imágenes históricas es producida por todas aquellas textualidades (desde la narración –mitos, canciones, crónicas– hasta el performance –danzas, teatro, y también las movilizaciones sociales) que van construyendo el escenario en el que se reproduce, una y otra vez, ese primer suceso que traza la herida irreparable. En este sentido, todo acontecimiento histórico se entiende como continuidad de otros con los que se enlaza de manera metonímica. Es así como Silvia Rivera Cusicanqui, al fundamentar, mediante una episteme andina, su teorización sobre las luchas campesinas, aymara y quechua, del siglo XX, define el horizonte de una memoria colectiva larga como enraizado en las luchas anticoloniales lideradas por Túpac Katari en el siglo XVIII. Dicha memoria,

construida durante siglos de resistencia, articula el soporte ideológico de las movilizaciones sociales que la autora estudia.

De alguna manera, esta forma de comprender la historia nos impulsa a mirar ciertas expresiones culturales andinas no como creaciones aisladas, sino como manifestaciones de un momento histórico que, en conexión con otras, van dando cuenta de esa memoria larga que teoriza Rivera Cusicanqui. Este es, por ejemplo, el caso del mito de Inkarrí, que bien puede comprender la figura de ese “dios liberador (...) que se reintegra”, y cuya imagen sirve a Arguedas para marcar un momento en que se cierra un ciclo, más bien, conciliador, y se abre otro revolucionario. Con esto comprendemos que, en el pensamiento andino, el conocimiento histórico da forma a una memoria colectiva, sostenida por la actualización permanente de lo que, con Benjamin, llamamos imágenes dialécticas. En este sentido, la memoria colectiva, o más bien esa memoria larga de la que nos habla Rivera Cusicanqui, opera aquí a la manera de una constelación de imágenes históricas; es decir, provocando la apertura de una oportunidad revolucionaria.

Por lo anterior, cabe sostener que la relevancia de todas estas textualidades, incluyendo la obra de Arguedas, y otras que se incluyen en este trabajo, nada tienen que ver con el fracaso o el éxito de un proyecto social, sino más bien con el hecho de que coadyuvan, en sus conexiones y entrelazamientos, al fortalecimiento de la fecundidad de una memoria larga que resiste el asolamiento de una fragmentación histórica, entendida esta última como aquella que origina el sistema colonial en los Andes, y que se repite a través de los siglos cada vez que la subsistencia de este sistema se manifiesta. De esta manera, se abre un escenario paradigmático en la región que consiste en una confrontación entre una estructura autoritaria que fragmenta y excluye y un sujeto histórico que convierte su fragmentación en la repetición metonímica de la herida en torno

a la que el cuerpo roto, como Inkarrí, se vuelve a re-articular. De esta manera, frente a una lógica que rompe y separa en beneficio de la constitución de un orden, que no admite voz ni cuerpo que no confirme su verdad, surge otra que reconstituye la imagen mítica de un dios liberador que se reintegra –u otras que encontramos, por ejemplo, en danzas o representaciones teatrales–, de tal suerte que esta imagen pueda traducirse en una colectividad que, fundamentada por la memoria de una experiencia compartida, se haga capaz de conjurar el orden que la excluye.

Planteadas así las cosas, comprendemos que el abanico de textualidades que abarca este estudio (que incluye, como detalle más adelante, desde la crónica de Guamán Poma hasta cierta poesía contemporánea andina) nos permite proponer dos líneas de análisis vinculadas: la primera consiste en estudiar cómo determinados contextos históricos –que conforman el referente de algunas de las obras incluidas– se articulan en una imagen que funciona como metonimia de ese primer suceso que, desde siglos atrás, constituye el escenario paradigmático que se va cargando, no de cronología, sino de intensidad histórica, la misma que da forma a una memoria colectiva larga en tanto soporte ideológico de un proyecto o de una movilización social. La segunda línea de análisis consiste en atender el modo en que la episteme andina, a veces en confrontación y otras en diálogo con la epistemología occidental, y otras incluso permeada por esta última, opera de tal manera que transforma la metonimia del escenario paradigmático en una suerte de fuerza centrípeta por la que toda una colectividad se reúne en torno al dolor que ese escenario origina y que la metonimia intensifica. Aquí, cabe observar cómo esta episteme está regida por una poética del cuerpo que, en distinción relativa al logos occidental, es la que pauta el conocimiento. Si en Occidente, el conocimiento está regido por la significación de la palabra, en los Andes el conocimiento es la resultante de la interacción del cuerpo con el espacio y el tiempo que

habitamos. En este sentido, toda la materialidad de este espacio-tiempo es considerada cuerpo en conexión con otros cuerpos.

Ahora bien, no podemos dejar de lado el hecho de que esta manera de aproximarse a las textualidades andinas se encuentra con distintas argumentaciones que se oponen tanto a la idea de una contraposición como a la de un diálogo entre el pensamiento andino y el pensamiento occidental. En diferentes contextos,<sup>3</sup> la explicación de mi proyecto ha suscitado cuestionamientos que incluyen desde una posición que defiende la idea de que, en caso de existir un pensamiento andino, éste es intraducible y, por lo tanto, deja de ser pertinente al momento de leer literaturas que no son indígenas o que no fueron escritas en una lengua andina, hasta el planteamiento de que, hoy en día, el avance devorador de la modernidad hace imposible concebir la existencia de una episteme andina como tal. En este rango de posiciones, los diversos argumentos pueden resumirse en tres grupos: primero, el que define este tipo de aproximaciones como esencialistas; segundo, el que sostiene que todo aquello que pueda suponer la manifestación de una epistemología andina (textos indígenas y traducciones realizadas durante la colonia, por ejemplo) están de tal modo atravesados por el cristianismo que se hace imposible la distinción de lo que ahí pueda ser, efectivamente, andino; tercero, el que, mirando la globalización, entiende que la influencia frenética entre culturas va borrando las particularidades que las definen, de tal suerte que se hace imposible reconocer algo como “lo andino” ahí donde las diferentes redes sociales a las que todos tenemos acceso inyectan un modo, digamos, más universal de habitar el mundo.

Es evidente que todos estos argumentos tienen un lado de razón; efectivamente, una aproximación, mediada por una episteme andina, a diferentes textualidades producidas en la

---

<sup>3</sup> El contexto donde los cuestionamientos que detallo a continuación se han producido con mayor escepticismo ha sido LASA 2013, pero los he recibido también en diálogo con colegas y en entrevistas de trabajo.

región no deja de manifestar cierto componente esencialista; a su vez, el hecho de que estas textualidades estén, de alguna u otra manera, intervenidas ya sea por el cristianismo o el pensamiento occidental hace, quizás, problemática la sugerencia de que una epistemología andina active en ellas toda una lógica de resistencia permanente contra órdenes autoritarios que reproducen el sistema colonial; asimismo, no es menos cierto que, hoy en día, como nunca antes, las culturas están sometidas a una suerte de hibridación múltiple que hace inaccesible el paso a su condición original. Sin embargo, si algo tienen en común todas estas apreciaciones es el hecho de que vinculan la existencia de una episteme indígena a la condición inalterada de la cultura. En otras palabras, a la luz de dichos argumentos, el sometimiento de una cultura a cualquier forma de modificación es razón suficiente para cancelar el reconocimiento de un saber ligado a la misma. De esta manera, como demandando una condición que legitime la existencia de una epistemología indígena, todas estas posiciones reclaman aquello que de lo que acusan: esencialismo; es decir, una forma intacta de la cultura como requerimiento para la existencia de un saber que le sea propio. En su versión radical, esta posición reclama, entre otras cosas, que el diálogo con este saber y su literatura se desarrolle a través de la lengua correspondiente, y no mediante traducciones. Con todo lo anterior, no solamente se propone la limitación del radio de expansión del conocimiento indígena, sino que además se predica su abrupta extinción. En su versión quizás menos radical, esta crítica plantea la imposibilidad actual de diferenciar “lo andino” de otros saberes, por lo que habría que pensar, más bien, en una suerte de conocimiento panindígena. Esto, en cierto sentido, diluye toda especificidad en una voluntad totalizadora de lo plurívoco en lo unívoco, más propia de una racionalidad occidental que indígena. Adicionalmente, sabemos que ninguno de estos reclamos a la formulación de una epistemología indígena es traído a colación al momento de sopesar epistemes occidentales, manteniéndose

vigente, aunque soterrada, la idea de que existe una forma de conocimiento que es universalizable versus otras que no lo son.

Es evidente que no podemos negar la influencia de occidente (su filosofía, sus concepciones, sus órdenes políticos, sus sistemas económicos, sus modos de vida, etc.) en las modificaciones permanentes de las culturas en los Andes; sin embargo, para regresar a la observación de Arguedas, también es cierto que pese a que “todo ha cambiado desde los tiempos de la Conquista, [esta cultura] ha permanecido, a través de tantos cambios importantes, distinta de la occidental”. Con esto, se entiende que es aquello en lo que se mantiene distinta, y no en la invariación de su esencia, donde es posible encontrar las pautas epistemológicas que fundamentan su diferencia. Esta identificación no nos regresa de ningún modo a una aproximación esencialista. Por el contrario, se trata de explorar el lugar en que estas pautas manifiestan una forma de encuentro epistémico en que, lejos de producirse una asimilación incuestionada del pensamiento occidental, y consecuentemente, una transformación que va borrando otras formas de conocimiento, se articula una confrontación crítica, y también un diálogo, con los saberes hegemónicos, siendo la resultante la manifestación de una tensión producida por estos saberes que, al asimilarse de este modo, no borran una cultura, sino que se constituyen en factores externos que coadyuvan al necesario devenir de la misma. Sucede que esta tensión produce la necesidad de una respuesta que, manteniéndose coherente con los saberes andinos, incorpore aquellos factores externos que obligan a una re-comprensión del espacio que se habita. Es, precisamente, en la formulación de esta re-comprensión donde es posible percibir la operación de una epistemología distinta de la occidental. Así, por ejemplo, es tan cierto el hecho de que narraciones andinas –como el mito de Inkarrí y la crónica de Guamán Poma– estén permeadas por el pensamiento cristiano como el que dicho pensamiento sea asimilado de un

modo que sirva a una reformulación de la comprensión de la realidad no exenta de la lógica con que opera la episteme andina. Me explico, no sin fundamento se ha atribuido a la idea del regreso de Inkarrí características mesiánicas que, fácilmente, lo convierten en un homólogo del Dios cristiano. No por esto, sin embargo, dejan de ser evidentes las connotaciones relacionadas con la fertilización de la tierra por la sangre, la consecuente fecundidad de la tierra, la figura de un dios tectónico (y no celestial) propicia al *pachakuti* o cataclismo renovador, la homología que existe entre un cuerpo gestándose en la tierra y la concepción que se tiene en la región sobre la germinación de la papa (esa cabeza de donde nace el cuerpo), la repetición –o continuidad– de la historia en el mito de tal suerte que no se rompa la conexión metonímica entre lo divino y lo humano, etc. Al mismo tiempo, todo esto produce una nueva concepción sobre el regreso mesiánico. Inkarrí compone un cuerpo colectivo: es una divinidad decapitada, pero es también la representación simbólica de Atahualpa y Túpac Amaru; es, por lo tanto, la figura de la fragmentación de todo un cuerpo social. Por ello, la idea de su regreso no produce necesariamente la espera de un mesías que viene a componer el mundo, sino la re-composición de un cuerpo social.

No casualmente, la filosofía indígena contemporánea incorpora esta misma idea, a través de figuras distintas, en su planteamiento teórico anticolonial. Expliqué brevemente el caso de Silvia Rivera, quien sostiene, como menciono arriba, que el fundamento ideológico de las luchas campesinas del siglo XX tiene sus raíces en las luchas anticoloniales gestionadas por Túpac Katari. Asimismo, en su artículo “Bolivia: del estado colonial al estado plurinacional”, Rafael Bautista describe el cuerpo colectivo que hace frente, en la Bolivia del siglo XXI, al “gigante de bronce con pies de barro” (refiriéndose al sistema colonial del estado anterior al Estado Plurinacional de Bolivia) en los siguientes términos:

Un fantasma recorre Bolivia, el fantasma de los Catari, del Willka, de Andrés Ibáñez, de doña Juana Azurduy, de Apiaguayki Tumpa, del Marcelo y del Lucho Espinal y de todos nuestros muertos. Todos los entenados del viejo Estado colonial se han unido en santa cruzada para expulsar a ese fantasma: el Cardenal y la embajada, Marinkovic y el senado, las malinches Cuellar, Cárdenas, Untoja, Panamericana y Fides, los canales y la prensa. ¿Quién no ha sido calumniado de indio, llama o masista por la mentalidad racista-colonial? Si los perros ladran es porque avanza una fuerza incontenible. La cuaresma que precede a la resurrección anuncia al fantasma que sacude el sueño del opresor: Volveré y Seré Millones (s.p.).

Este fragmento manifiesta, quizás, uno de los mejores ejemplos, en la teoría contemporánea, de lo que señalo arriba. Como en los casos anteriores, el fantasma mesiánico que toma forma en esta mirada al nuevo orden estatal corresponde a un cuerpo colectivo que se va gestando y fortaleciendo durante siglos. Cada uno de los nombres de los muertos mencionados lleva consigo el suceso histórico que, repitiendo el escenario paradigmático colonial, carga de intensidad histórica a ese cuerpo hecho de vivos guardando la memoria de los muertos. Este fantasma colectivo al que se refiere Bautista, y que parece llegar a destronar, finalmente, el orden colonial, no está exento, evidentemente, de cierto contenido cristiano –que, además, es explícito en el discurso–; no obstante, la figura mesiánica que se perfila aquí no es, como decía arriba, una derivación directa del mesías cristiano, sino más bien una suerte de continuidad del cuerpo colectivo manifiesto en Inkarrí; es decir, valga la repetición, la de una colectividad rehaciéndose en torno a una misma memoria frente al acontecimiento histórico que, una y otra vez, la fragmenta; asimismo, la de un cuerpo colectivo que deviene suceso, y no sujeto, ocurriendo, una

y otra vez, en resistencia contra su fragmentación y en lucha contra el orden que se quiere destronar. Aquí el mesías no origina la espera de un día por venir, sino la continuidad del suceso histórico en un permanente presente cargado de historia. En este sentido, el fantasma mesiánico al que alude Bautista es, como Inkarrí, menos mítico y más histórico que el mesías cristiano, no porque esté exento de mito, sino porque aquí el mito está cargado de vivencia histórica.

Con todo esto en mente, mi trabajo plantea una lectura que llame la atención sobre las implicancias de algunos de los intertextos insertos tanto en obras coloniales, o con temáticas coloniales, como en cierta poesía y el teatro contemporáneos. Esto con el objeto de estudiar las posibles interrelaciones existentes entre ellas, de tal manera que se haga visible esa coherencia que observaba Wachtel en lo que él llama “folklore indígena”. El propósito es el de explorar cómo esta coherencia no es casual, sino que ocurre del modo en que se interconectan las imágenes dialécticas o históricas, tal como las teoriza Benjamin. Asimismo, concentrada en la episteme andina, rastreo la dinámica que opera en la formación de estas interconexiones. Esto me lleva a prestar atención –entre otras fuentes en que la epistemología andina puede apreciarse en su dinámica más que en su explicación teórica– al trabajo etnográfico de José María Arguedas así como a las filosofías intrínsecas de algunas danzas andinas, como la Danza de las tijeras, en el Perú, y el *Tinku* en Bolivia. Cabe enfatizar que este análisis nada tiene que ver con un estudio de la coherencia del folklore de la región. Tomo la observación de Wachtel simplemente como el principio de una evidencia que me lleve a investigar las implicancias de una conexión entre textualidades andinas, la misma que parece no limitarse a textualidades indígenas, sino que se inserta también en literaturas que, pese a carecer de una autoría indígena, entran en esta red de interacciones al momento de poetizar esos sucesos históricos en que una colectividad andina se ve nuevamente fragmentada por un sistema autoritario que no se distingue del sistema colonial.

Esto me lleva a observar cómo todo este movimiento de entrelazamientos va gestando esa constelación de imágenes históricas en que Benjamin encuentra el “ahora de la cognoscibilidad”, es decir el instante en que la comprensión cabal de la historia, entendida como un conjunto de imágenes simultáneas que se explican mutuamente, permite al sujeto histórico oprimido ver abrirse una oportunidad revolucionaria.<sup>4</sup> Al mismo tiempo, cabe observar cómo aquí el sujeto histórico no es concebido como sujeto, sino como un cuerpo colectivo que se va haciendo de la memoria de cada una de las imágenes dialécticas que, ante la oportunidad revolucionaria, manifiestan la urgencia de la constitución de una lucha en comunidad.

Mi trabajo comprende cuatro capítulos. Comienzo mi análisis con la crónica de Guamán Poma y la *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Esta última –de autor anónimo– es una de las tantas versiones sobre la representación de la muerte de Atahuallpa. Ha sido escrita en quechua, aparentemente en la segunda mitad del siglo XIX, y traducida al español por el quechuista boliviano Jesús Lara. Aunque existe la sospecha de que haya sido compuesta en el siglo XX, siendo el autor el propio Jesús Lara, el contenido de la misma es significativo para el análisis que propongo. Esto al margen de si su autoría y la fecha encontrada en el manuscrito sean o no parte de la ficción. En este capítulo me concentro en las ejecuciones de los dos últimos Incas, Atahuallpa y Tupac Amaru I, tal como éstas son narradas por Guamán Poma. Sabemos que, de acuerdo a la historia oficial, Atahuallpa muere degollado. Sin embargo, el registro indígena convierte esta ejecución en decapitación, como homologándola, quizás, a la de Tupac Amaru I, quien, efectivamente, es decapitado. A su vez, como señalo arriba, la ejecución de este último inca de Vilcabamba parece originar a su homólogo divino, a quien decapita el dios de los españoles. En estas interrelaciones, me interesa estudiar cómo se va constituyendo ese escenario

---

<sup>4</sup> De alguna manera, es esta oportunidad revolucionaria la que se abre en Bolivia al comenzar el siglo XXI. Mi trabajo no incluye literaturas producidas en este contexto, pero es fundamental mencionarlo como proyección.

paradigmático –que habría de repetirse durante siglos– en que el sistema colonial se asienta mediante la fragmentación de la organización política y social pre-hispánica. Se trata de un espacio en que se produce el encuentro de dos epistemologías radicalmente distintas, el mismo que explica, de alguna manera, tanto el autoritarismo colonial (fundamentado en el poder de significación de la palabra) como la conformación de una dinámica de lucha y resistencia contra esta fragmentación (fundamentada en el poder de rearticulación del cuerpo, entendido como colectividad que comparte una misma memoria).

En el siguiente capítulo, estudio, a propósito de “La agonía de Rasu Ñiti”, de José María Arguedas, cómo la poética de este cuento, en vinculación a la filosofía que articula la Danza de las tijeras y al trabajo etnográfico de Arguedas, da cuenta del modo en que una dinámica relativa a la epistemología andina va concibiendo el espacio-tiempo que habitamos en términos de un organismo que integra en su movimiento toda la materialidad que nos rodea. Dentro de esta lógica, existe una interrelación orgánica de todo con todo: la de los ríos que, a través de su sonido y de su recorrido, conectan a los hombres con los cerros; la de las mujeres que, a través de su canto, transmiten el conocimiento que va de la tierra a las constelaciones; la de los muertos que, encarnándose en los vivos, constituyen la memoria del cuerpo que, de este modo, se hace colectivo. Es dentro de esta red de conexiones que tiene lugar la última danza de Rasu Ñiti, cuyo morir puede entenderse, a decir de William Rowe, como el de un cuerpo “que va quedando paralizado, a pedazos” (“El lugar” 170). Esto lleva al crítico a relacionar esta muerte con el suicidio de Arguedas, cuyo cuerpo parece, también, morir a pedazos a medida que el autor escribe su última novela. Sabemos que Rasu Ñiti reúne en torno a su danza a toda su comunidad; asimismo, su muerte precipita la danza del joven pupilo que, entonces, encarna a Rasu Ñiti. Por lo tanto, la muerte es entendida aquí no como la consumación de la vida, sino como el inicio de

un nuevo ciclo en el que la memoria ha sido enriquecida. En este sentido, es significativa la comparación con el suicidio de Arguedas, quien habiendo dedicado su obra al enriquecimiento de esta misma memoria, muere no sin dejar dicho en su último libro que con él “empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú”.

Dedico el tercer capítulo a la obra poética de Jaime Saenz (1921-1986), narrador, ensayista y poeta boliviano.<sup>5</sup> Me concentro en cinco de sus poemarios: *Aniversario de una visión* (1960), *Visitante profundo* (1964), *Muerte por el tacto* (1967), *Recorrer esta distancia* (1973), *Bruckner. Las tinieblas* (1978) y *La noche* (1984). Es pertinente traer a colación la observación de Elizabeth Monasterios, quien, en su introducción a la poesía de este autor, señala que, con él, “la desestabilización de la lógica autoritaria” impuesta por el Nacionalismo Revolucionario en la Bolivia de los cincuenta “alcanza su más compleja expresión”. De acuerdo a la autora, Saenz, “[p]ercibiendo en los sistemas autoritarios síntomas de una razón logocéntrica y colonizadora, (...) enjuicia (...) esa necesidad metafísica de evitar la diferencia (étnica, cultural, lingüística, epistemológica y hasta metafísica) mediante la imposición de la unidad” (*Dilemas* 17-18). La tendencia de esta poesía a cierto hermetismo, que ha molestado a más de un crítico, ha provocado lecturas abstractas de la misma, ajenas al contexto desde el que Saenz escribe. Sin embargo, cuando reparamos en libros tales como *Imágenes paceñas* (1979) y *Vidas y muertes* (1986), o el famoso ensayo “El aparpaita de La Paz” –en los que el autor nos coloca, sin paliación ni hermetismo, frente a los lugares y los habitantes más marginales de la ciudad–, no podemos dejar de observar en estos textos una invitación a leer la obra poética como otra forma

---

<sup>5</sup> Además de las obras que listo aquí, una de las novelas más importantes de este autor es *Felipe Delgado* (1979). Ha escrito también ensayos que se han publicado bajo los títulos *Imágenes paceñas* (1979) y *Vidas y muertes* (1986). Su primer poemario, *El escarpelo* (1955) –que no incluyo en mi análisis– habría de desatar la poética que recorre toda su obra. Entre sus libros de cuentos, tenemos *Los cuartos* (1985) y *La piedra imán* (1989). Compuso tres obras dramáticas que se publicaron póstumamente en 2005.

de habitar estos espacios. Y es que es, precisamente, mediante la visibilización de la marginalidad –la misma que, en Saenz, conforma la substancia andina (aymara) de la ciudad de La Paz– que este poeta pone en crisis aquel orden que excluye la diferencia. Conocida es la obsesión con que el escritor buscaba, tanto en su poesía como en sus andares cotidianos, la experiencia de la muerte en los espacios ocultos de la vida. Es en estos últimos donde expone el encuentro con ese cuerpo que nadie quiere ver: la materia putrefacta, el cuerpo ensangrentado del aparapita,<sup>6</sup> el rostro deformado del alcohólico; más aún, es el hecho de que estos cuerpos estén libres del “ser” impuesto por el orden convencional y el sentido común de las clases medias y altas lo que hace posible la mutualidad en el dolor; es decir, la facultad de corporeizar el dolor del otro, de ser con el otro en su dolor. En este sentido, la poética de Jaime Saenz, conjura la soledad y el dolor individual en aras de un dolor colectivo que resuelva la soledad en comunidad.

En el último capítulo, me detengo en dos sucesos históricos leídos a través de la poesía que los registra en la memoria poética. En el caso de Bolivia, me refiero al golpe de estado del coronel Alberto Natusch Busch,<sup>7</sup> acaecido el primero de noviembre de 1979, el mismo que resulta en lo que se ha dado a llamar la masacre de Todos Santos. Tanto el poema “Intermedio” (1984), de Jaime Saenz, como los poemarios *Noviembre 79* (1979) y *Madera viva y árbol difunto* (1982), de Blanca Wiethüchter, guardan en sus imágenes la violencia de este acontecimiento. En el primer caso, estamos, quizás, frente al único poema de Jaime Saenz en que el referente es explícito, como si apremiara una voz poética que narrara lo sucedido, una palabra poética que

---

<sup>6</sup> *Aparapita* –el que carga– es la palabra aymara con la que se designa a los migrantes aymaras que, venidos del campo, trabajaban como cargadores en los mercados de la ciudad. Siendo bajos y delgados, se los veía, sin embargo, cargando inmensos bultos en sus espaldas.

<sup>7</sup> Descendiente de alemanes y franceses, adquiere el rango de Coronel en 1970. El primero de noviembre de 1979 asume la presidencia de Bolivia mediante un golpe de estado a Wálter Guevara, quien había sido elegido constitucionalmente tres meses antes de que aconteciera el golpe. Ante las revueltas sociales, Natusch Busch se ve obligado a renunciar dieciséis días después de que asumiera la presidencia del país. Su paso por el poder deja un saldo de aproximadamente setecientos muertos.

invocara memoria para aquella noche en que todo sucede; como si urgiera una conspiración contra la impunidad con que se puede sumir lo atroz en el olvido. *Noviembre 79* se escribe el mismo año del acontecimiento. Aquí, la voz poética nos coloca frente a una confrontación histórica –el pueblo campesino y obrero versus el estado– que resulta en el derrocamiento del dictador; se trata, una vez más, de ese escenario paradigmático en que una colectividad, lejos de aplacarse ante la violencia que la fractura, se levanta cohesionada desde la memoria de sus muertos, irrumpiendo el espacio y haciendo historia. Por su parte, en *Madera viva y árbol difunto*, el yo lírico se multiplica en voces andinas coloniales entrelazadas con voces contemporáneas. De esta manera, no solamente se integra en la memoria larga de un cuerpo colectivo que se va haciendo durante siglos, sino que además reúne, para regresar a Benjamin, una constelación de imágenes históricas, dialécticas, que van dando forma a la substancia de la memoria de una ciudad andina como La Paz, donde, entonces, se hace posible la percepción de un movimiento revolucionario gestándose en lo profundo de la ciudad.

El segundo acontecimiento histórico que incluyo en este capítulo es la guerra sucia en el Perú. Sabemos que su origen se remonta a mayo de 1980 –cuando el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso desata el conflicto armado interno– y se prolonga hasta noviembre del 2000 –año de destitución de Alberto Fujimori. Tanto en este contexto como en el proceso de investigación para la redacción del informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, el trabajo del colectivo de teatro Grupo Cultural Yuyachkani ha sido significativo, en la medida en que produce un teatro político que ha buscado permanentemente denunciar, contar y recordar desde esa herida en que un pueblo se iba convirtiendo en un acervo de cuerpos desaparecidos. Adicionalmente, las creaciones colectivas que este grupo pone en escena no están exentas de mitos, instrumentos, danzas y máscaras propias de la cultura que representan. Con este material

incluyen, por su puesto, toda una poética andina y su filosofía, además de imágenes que llegan de la poesía y se corporeizan sobre el escenario. Es el caso de la *Antígona* (2000), de José Watanabe, interpretada por Teresa Ralli, una de las integrantes fundadoras de *Yuyachkani*. Esta obra nace de una fotografía en que Ralli observa la imagen metonímica de una mujer peruana buscando el cuerpo de algún familiar desaparecido. Más que una obra escrita por un poeta, se trata de una creación colectiva en que participan Watanabe y Ralli, pero también el grupo de teatro en general y todas las mujeres que dan testimonio en la casa *Yuyachkani* con el objeto de hacer la obra. Toda esta participación es significativa, pues muestra, desde el proceso de creación, una dinámica de recomposición por medio de la identificación con el otro, traducida en la corporeización de un dolor compartido. Así, Ralli, sobre el escenario, representando a cada uno de los seis personajes que componen la obra, y así también, encarnando la voz y los gestos heridos de las mujeres que entrevista, deviene ese cuerpo colectivo, o metonímico (la imagen de la fotografía en que se origina *Antígona*) que da cuenta material –visible y tangible– de una historia que hay que contar, morar, corporeizar, una y otra vez, para devolver a la memoria la materia fecunda de los cuerpos desaparecidos.

Leídos estos capítulos en conjunto nos permiten mirar, en un contexto histórico andino, esa constelación que ocupara a Benjamin. En esta red de imágenes dialécticas, formándose a través de una dinámica que responde, entre otras cosas, a una episteme andina, cabe comprender la relevancia del cuerpo en tanto lenguaje, cuya significación nos es dada no a través del signo, sino mediante el gesto; mediante la palabra, la voz o el silencio encarnados por el gesto, y convertidos, de este modo, en cuerpo. Y el gesto, a diferencia del signo, no compone un mensaje a codificar o decodificar; la comunicación de esta señal del cuerpo –explica en su momento Merleau-Ponty– guarda la experiencia de vida de quien la produce y, a su vez, es recibida desde

la experiencia de vida de quien la mira o escucha. En el caso que me ocupa, esta experiencia de vida es histórica y entraña un dolor compartido por generaciones. Por ello, aquí, el gesto es capaz de producir una conexión recíproca de los cuerpos en tanto fundamento de ese cuerpo colectivo que, traducido en comunidad, convierte el dolor en un componente fecundo de rearticulación. Es ésta la comunidad que recorro en este trabajo: tanto la episteme que opera en su conformación como el modo en que la crónica, los mitos, las danzas, la poesía y el teatro operan enriqueciendo y fortaleciendo la memoria en la que subsiste y desde la que actúa. He aquí, pues, la danza de un cuerpo de cuerpos que, a decir de Arguedas, tiembla “con la luz que llega”.

## 2.0 CAPÍTULO I

### LA IMAGEN DE UNA DECAPITACIÓN HISTÓRICA:

#### CONSOLIDACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA EN LOS ANDES

De cómo había pronunciado un auto y sentenciado Francisco Pizarro a cortalle la cauesa a Atagualpa Ynga. No quizo firmar don Diego de Almagro ni los demás la dicha sentencia porque le daua toda la rriqueza de oro y plata y lo sentenció. Todos dixeron que lo despachase el enperador preso para que allá rrestituyese toda la riqueza de este rreyno

Atahuallpa Ynga fue degollad[o] y sentenciado y le mandó cortar la cauesa don Francisco Pizarro (Guaman Poma 398).

Así narra Guamán Poma la sentencia por decapitación al décimo tercer Inca, quien, en la versión provista por la historia oficial –cabe recordarlo– muere por garrote vil el 26 de julio de 1533. Juan de Betanzos, quien, como se sabe, se casa con Cuxirimay Ocllo, prima y esposa principal de Atahuallpa, escribe su *Suma y narración de los Yngas* entre 1551 y 1560, casi dos décadas y media después de la muerte del último soberano del Tahuantinsuyu. Basado en la información que recoge de los registros andinos –a las que tiene amplio acceso a través de su esposa– y probablemente también en el testimonio de testigos presenciales, registra la ejecución de Atahuallpa en los siguientes términos:

Y ya que tenían al Atagualpa atado al palo, preguntóle fray Vicente de Valverde si quería ser cristiano, y él le dijo que sí, bautizóle y púsole por nombre

don Francisco, y como ya fuese cristiano rogáronle al Marqués que permitiese que le fuese dado garrote pues ya era cristiano; y porque se cumpliera su sentencia mandó que le fuese echada cierta paja encima y que la pegasen fuego y echáronle paja encima y chamuscáronle y luego le fue dado garrote, e así murió Atahualpa; y como fuese muerto, fray Vicente hizole quitar del palo y enterróle en la iglesia que allí era en Caxamarca. Cuya muerte fue bien sentida y llora por todos los suyos (345).

Al respecto, Manuel Burga apunta dos observaciones sugerentes. Primero, el padre Cristóbal de Molina (el Chileno) –“quien expresa severas críticas al comportamiento de los conquistadores”, incluyendo un duro juicio a su proceder en Cajamarca– “agrega [en su crónica, aproximadamente en 1552] un rumor que probablemente comenzaba a tener cierta importancia: que a Atahualpa lo ejecutaron y luego quemaron su cuerpo” (123). Segundo, Pedro Pizarro, cuyo escrito se caracteriza por su “recurso constante a la tradición oral”<sup>8</sup> (123), añade a la versión de Molina la siguiente observación: Atahualpa “había hecho entender a sus hermanas y mujeres que si no le quemaban volvería a este mundo” (citado por Burga, 123). Pizarro concluye su crónica en 1571.

Para Burga, lo anterior responde al “interés de los españoles en difundir el rumor de que el cuerpo de Atahualpa había sido incinerado luego de su muerte” (124), ya que de esta manera podían aplacarse “las esperanzas mesiánicas que parecían despertarse en los indígenas 30 o 40

---

<sup>8</sup> La versión andina de la historia, o al menos sus fuentes, fueron catalogadas como tradición oral (canciones, mitos, rituales, etc.) en contraposición a la historia escrita de occidente. Sin embargo, sabemos que en los Andes existían diferentes formas de registro que pueden conceptualizarse como una escritura no alfabética (los *quipus* y los textiles son dos ejemplos entre otros). Por esta razón, en lugar de “tradición oral”, como referencia a la versión andina de la historia, utilizo el término “relación andina” o “registro andino”.

años después de la conquista”<sup>9</sup> (124). El historiador peruano advierte aquí “un contrapunto entre la tradición oral española y la indígena” (125). En ambos casos –señala– la deformación de la historia responde tanto a los intereses particulares de ambos grupos como a sus maneras de comprender el mundo: si algunas crónicas españolas figuran un Atahuallpa incinerado, Guamán Poma, por ejemplo –para quien “el garrote no era una forma de muerte andina, peor aún la incineración” – recoge la versión de sus antepasados subrayando el hecho de que al Inca le habían cortado la cabeza por orden de Pizarro (125).

Ahora bien, el hecho de que Betanzos (mediador entre los españoles y los indios) y Molina (crítico severo de los procedimientos de sus coterráneos) mantengan, junto con Pedro Pizarro, la versión de la incineración del cuerpo de Atahuallpa permite sospechar que Burga no acierta del todo al sostener la posibilidad de que exista un interés en los españoles por esparcir el rumor de la quema del cuerpo del Inca. Betanzos, Molina y Pizarro no parecen tener en común el interés que los lleva a relatar esta versión, sino las relaciones andinas que sirven de fuente a sus manuscritos. Si esto es así, es posible que el rumor de una incineración se haya extendido entre los andinos durante los años inmediatamente posteriores a la muerte de Atahuallpa. Recordemos que esta manera de hacer desaparecer el cuerpo de un Inca no era una práctica ajena al incario. Al respecto, Millones dice lo siguiente: “La tradición oral sólo recuerda a quienes supieron capear con las muchas maneras políticas que amenazaron a sus gobiernos”; por lo tanto, las diferencias entre las listas de sucesores incas provistas por los cronistas se explican, en parte, por la presencia de monarcas que debieron “corresponder a cortos períodos o gobiernos tempestuosos”, razón por la que fueron borrados “de la memoria oficial” (“Exaltación” 141). Los

---

<sup>9</sup> El planteamiento sobre la existencia de un mesianismo andino comienza a desarrollarse en los setentas –ver Franklin Pease (“La visión”). Flores Galindo anexa a esta idea la de una utopía andina, de acuerdo a la cual el imperio sería restituido al regresar el Inca. Vuelvo al tema más adelante, en este capítulo.

generales de Atahuallpa, por ejemplo –explica Millones basado en la crónica de Sarmiento de Gamboa– queman el cuerpo momificado de Tupac Yupanqui, por considerarlo aliado de Huáscar, por lo que “[u]nos años más tarde y la saga imperial no hubiese mencionado ni a Tupac Yupanqui, ni a Guáscar; paradójicamente su recuerdo se preservó gracias a la llegada de los españoles que los rescató del olvido” (141).

En suma, dada la guerra civil entre los hermanos Huáscar y Atahuallpa, y conocido el hecho de que para muchos los españoles parecían ser aliados del primero, no es descabellado sugerir que la incineración del cuerpo del Inca podía dar lugar a una noticia –o rumor– que no era en absoluto ajena a los incas. Quizás sea ésta la razón por la que las relaciones andinas de las primeras décadas que siguen a la ejecución del Inca expanden esta versión –probablemente transmitida por los propios españoles– y la extienden a los cronistas posteriores que utilizaron dichas relaciones como fuente de información. De ser esto cierto, el interés de los españoles, o al menos el de los ejecutores y contemporáneos del histórico estrangulamiento en los Andes, no era el de aplacar un mesianismo naciente, sino el de borrar una memoria. Vacío necesario para una efectiva colonización política, religiosa y cultural; paradójicamente, también propulsor de movimientos de resistencia en contra de esta tachadura y su violencia. El neoincanato de Vilcabamba<sup>10</sup> y el movimiento del *Taki Onqoy* (o canto-danza de la enfermedad)<sup>11</sup> son ejemplos significativos de esta lucha por la memoria. También lo es –escrita tres décadas después de la culminación de la guerra con Vilcabamba– la crónica de Guamán Poma.

---

<sup>10</sup> Se trata de un estado incaico posterior a la muerte de Atahuallpa. Es originado por Manco Inca, hermano de Huáscar y Atahuallpa, en 1537. Después de su muerte, lo sucedieron de manera sucesiva sus tres hijos: Sairi Túpac, Titu Cusi y, finalmente, Túpac Amaru I. Francisco de Toledo da fin a este residuo incaico al ejecutar a Túpac Amaru I en 1572.

<sup>11</sup> Fue un movimiento religioso liderado por Juan Chocne. Luis de Olivera lo descubrió en 1564 y fue socavado siete años después por Cristóbal de Albornoz (Burga 153). Consistía en rituales de adoración a las huacas regionales que precedieron al incario. Aparentemente, sugiere Millones, el *Taki Onqoy* tiene su origen en las ceremonias de purificación que se celebraban en momentos de crisis anteriores a la llegada de los europeos (“Mesianismo” 16).

Aunque no se sabe con certeza en qué momento la tradición andina convierte la muerte de Atahualpa en decapitación, la relación cronológica de las crónicas parece indicar que esta alternativa histórica corresponde con las últimas décadas del siglo XVI. Guamán Poma termina de escribir su *Nueva crónica y buen gobierno* en 1616. En ella, como se sabe, relata y dibuja la muerte de Atahualpa y la de Tupac Amaru I de maneras muy similares: ambos –el primero como último soberano del Tahuantinsuyu y el segundo como último rebelde de Vilcabamba– mueren, en esta versión, decapitados por orden de “don Francisco Pizarro” y “don Francisco de Toledo”, respectivamente. Está demás decir que solamente el segundo de estos dos relatos coincide con la historia oficial. Aunque las similitudes son significativas y han sido parte del análisis de varios autores<sup>12</sup> (el degollamiento como sentencia de muerte en ambos incas, el lugar central que los dos ocupan en los dibujos correspondientes, su muerte cristiana y la cruz que llevan entre las manos), quiero detenerme aquí en dos de los elementos narrativos y pictóricos que distinguen a ambas representaciones. Primero, el relato de la ejecución de Atahualpa hace hincapié en la codicia de los españoles (398), mientras que el de Tupac Amaru I subraya la soberbia de los mismos (460). Segundo, el dibujo en que se representa la muerte del primero (399) carece del grupo de hombres y mujeres que lloran en la parte inferior del dibujo que representa la muerte del segundo (461).

La codicia es declarada por el hecho de que, no bastándoles a los españoles todo el oro y la plata que el Inca había pagado en vano por su rescate, “toda las rriquezas que tenía escondido lo descubrió, oro y plata, joyas y piedras preciosas, le envió al enperador y rrey católico de España” (298). Y aun no siendo esto suficiente, “[c]on la cudicia se embarcaron muy muchos sacerdotes y españoles y señoras, mercaderes para el Pirú. Todo fue Pirú y más Pirú, Yndias y

---

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, Betty Osorio, p. 301, López-Baralt, Mercedes (*Icono* 189-217).

más Yndias, oro y plata, oro, plata deste rreyno” (398). En cuanto a la soberbia, Guamán Poma la denuncia en estos términos:

Mira, cristiano, esta soberbia y demás de la ley de pérdida que hizo en seruido de Dios y de su Magestad de don Francisco de Toledo. ¿Cómo puede sentenciar a muerte al rrey ni al príncipe ni al duque ni al conde ni al marqués ni al caballero un criado suyo, pobre caullero desto? Se llama alsarse y querer ser más que el rrey (460).

La codicia y la soberbia, junto con la lujuria, son quizás los desenfrenos más denunciados por Guamán Poma a través de toda su crónica. Dado que aquí ambos están vinculados a dos momentos de destrucción (el del imperio, en un caso, y el del Estado de Vilcabamba, en el otro), pueden leerse como causas centrales de una devastación radical. La ambición de los españoles por las riquezas del imperio así como su incapacidad de comportarse como súbditos de su rey<sup>13</sup> socavarían cualquier orden social, no solamente el andino que, en estos términos, estaba condenado a desaparecer, sino también el colonial, en que la evangelización, como anuncia Guamán Poma reiteradamente a lo largo de su crónica, resultaría en fracaso. Del mismo modo, la muerte masiva de los indios se traduciría en pérdidas materiales para la corona española.

En este sentido, Francisco Pizarro y Francisco de Toledo son aquí tanto personajes históricos como la representación metonímica del carácter de una destrucción universal; asimismo, la sentencia que ejecutan es la representación metonímica de la irremediable fragmentación y correspondiente desaparición de un cuerpo social. Hacia el final de su crónica, Guamán Poma resume esta transversal de su obra con las siguientes líneas: “Como tengo dicho,

---

<sup>13</sup> Con respecto a la representación de la muerte de Tupac Amaru en Guaman Poma, Rolena Adorno señala: “[Guaman Poma] condemns Francisco de Toledo’s execution of the Inca prince Tupac Amaru as an action by which the viceroy usurped the prerogatives of his own king. As a commoner, Toledo had no authority to kill the Inca sovereign” (73).

está medio despoblado todas las provincias deste rreyno; lo destrúen los dichos españoles y los dichos corregidores y curas y padres dotrinantes y comenderos. Por causa destos dichos, se pierde todo el rreyno y pierde su Magestad su hacienda y rriqueza de mundo” (1190).

Planteadas así las cosas, si para los andinos de 1533 no era inmediatamente primordial rescatar la imagen de Atahuallpa de la incineración narrada por cierta tradición oral, para los testigos indígenas de la muerte de Túpac Amaru I este rescate tiene que haber sido fundamental. Habían pasado casi cuarenta años entre una ejecución y la otra. El neoincario de Vilcabamba constituía el residuo de la organización social y política del Tahuantinsuyu, por lo que la ejecución de su último soberano implicaba la desarticulación definitiva del cuerpo andino que los incas habían articulado. A diferencia de 1533, la población indígena de 1572 tiene que haber entendido esta ejecución como una derrota definitiva. En los Andes, explica Wachtel:

(...) la derrota se experimenta (...) como una catástrofe de amplitud (...) cósmica (...) con un matiz particular: aquí el choque coincide con la muerte del hijo del Sol, el Inca. Este asegura la mediación entre los dioses y los hombres, y es adorado como un dios: representa de alguna manera el centro carnal del universo, cuya armonía garantiza. Una vez asesinado este centro desaparece el punto de referencia viviente del mundo, y es ese orden universal lo que resulta brutalmente destruido (58).

Con esto en mente, es sugerente la observación de Adorno, según la cual el centro (posición espacial prioritaria en los modos andinos de organización) está ocupado por el Inca en aquellos dibujos de Guamán Poma referidos al incario, y vacíos de una figura andina soberana en aquellos que corresponden al tiempo colonial (93). Este espacio vacío contiene ya sea la ausencia

del Inca o, en su lugar, la figura de indios degradados o emblemas foráneos. Es decir, concluye Adorno, “standing empty, the center of the design lacks resonance” (119).

Con respecto a aquellos dibujos de Guamán Poma que muestran grupos de personas y en los que se destaca el centro por encima de los otros espacios de la imagen, Augusta E. Holland sostiene, en su libro *Nueva coronica: tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*, la existencia de una “escala jerárquica” en que el centro es ocupado por las figuras más importantes, dibujadas en “posición frontal” y con “proporciones anatómicas” mayores a las que tienen las figuras que están debajo o en la periferia. De acuerdo a la autora, “[e]sta escala jerárquica fue utilizada [en Europa] a través de la Edad Media en escenas religiosas como en representaciones de la Virgen entronizada y Cristo Rey” (81). El texto de Holland, concentrado enteramente en los 399 dibujos incluidos en la crónica de Guamán Poma, genera la impresión de que todos ellos fueron enteramente influenciados por el arte europeo medieval.<sup>14</sup> Aunque no de manera explícita, el análisis descarta (o al menos no incluye) la posibilidad de la existencia de una episteme andina en los dibujos. De alguna manera, parece sugerirse que, de no ser por una enorme influencia europea, éstos carecerían de la excepcionalidad que encuentra en ellos la historiadora Valrie Frazer en 1996 (72). Si bien es totalmente factible que el autor de los dibujos haya tenido una enorme influencia del arte europeo, no podemos descartar el hecho de que su trabajo incorpora también una episteme proveniente de la cultura a la que el pertenecía. Si el lugar central de una imagen es fundamental en las escenas religiosas de la Edad Media, lo es también en la concepción andina del espacio, aunque en un sentido distinto. Ninguna de estas

---

<sup>14</sup> La autora toma ejemplos del arte medieval europeo –sobre todo español e inglés– con el objeto de demostrar, mediante un análisis comparativo, “que la composición de las páginas que albergan los dibujos de la *Nueva coronica* se puede rastrear a inscripciones medievales, presentes en murales y alrededor de los portones de las iglesias, las cuales datan del siglo XII hasta el XV y a las fuentes intermediarias y compartidas que tienen en común” (30)

dos influencias debiera quedar excluida de un texto que ha absorbido, ciertamente, el discurso cristiano, pero que no ha dejado, por ello, de contener una racionalidad andina.<sup>15</sup>

En el sistema cultural de los Andes, la vida habitual hace permanentemente presente la narración oral: aquí, habitar el mundo (cantar, tejer, cultivar, bailar, construir, dar a luz, trabajar, comer, beber) y contar la historia conforman dos actividades indistintas. Con la muerte del centro articulador de este sistema, se condenaba a los pueblos andinos no solamente a su desaparición física, sino también histórico-mítica. Dada la concepción de espacio-tiempo (*pacha*) en la región –según la cual “el tiempo (...) avanza desde un presente absoluto y eterno, sobre el que confluyen todas las épocas, hacia un futuro ignoto; siempre de cara a un pasado conocido al que invariablemente retorna” (Montes Ruiz 108)–, la fragmentación del presente arranca a la vez a la población de su futuro y de su pasado. De este modo, la insistencia con la que Guamán Poma enuncia en su obra que “no ay rremedio” porque todos (jueces, corregidores, tenientes, comenderos, visitadores, y otros españoles y mestizos) “se aúnan (...) contra los pobres”, porque “[e]scriuillo es llorar” y porque “[n]enguno de ellos le enforma a vuestra Magestad” (1060), hace extremadamente urgente y necesario el proyecto de contar el suceso, para oponer resistencia tanto al vaciamiento de la historia de los pueblos andinos como a la sustitución de soberanía por servidumbre; para guardar memoria, pero también para conservar esas estructuras organizativas vitales que, en los Andes, sustentaban y eran sustentadas por esa memoria.<sup>16</sup> Asimismo, tan

---

<sup>15</sup> En mi trabajo, me interesa concentrarme en el funcionamiento de la episteme andina en y entre los textos que estudio. Por ello, me detengo en los aspectos que dan cuenta de este saber. Esto no implica que quede descartada la influencia occidental, en general, o cristiana, en particular. Como se verá más adelante, incluso la ideología que fundamentaba el *Taki Onqoy* –que fue una danza-canto con la que se buscaba la separación radical de todo lo hispano– contiene elementos significativos del discurso cristiano relacionados, sobre todo, con la idea de la encarnación del verbo.

<sup>16</sup> Un ejemplo de conservación material de la memoria en los Andes es el culto a las Panacas, “familias nobles descendientes de los incas” (Millones, “Mesianismo” 13), instituido por Pachakuti Inka Yupanqui. Betty Osorio explica, por ejemplo, que “[l]a institución inca de la panaca proviene directamente del culto a las momias ancestrales y consolida el poder político de la dinastía cuzqueña”. Guiada por Rostworowski, Murra y Zuidema, la autora

apremiante como la escritura es el dibujo: en complementación al acto de contar, había también que oponer resistencia a la condición potencial de devenir un pueblo desaparecido.

López-Baralt dedica uno de los capítulos de su *Icóno y conquista* a estudiar la relación entre los dibujos de *Nueva crónica y buen gobierno* y el mensaje escrito que el cronista andino incorpora en varios de ellos. Con este objeto, la autora utiliza las nociones de anclaje y relevo que ella toma de Roland Barthes. La explicación que provee sobre ellas es la que sigue:

Mediante el *anclaje* el autor obliga al espectador a leer un mensaje previamente seleccionado por él mismo, y no otros posibles. Si el anclaje limita la imagen, el *relevo* la amplía; en este caso el texto verbal completa el mensaje que la imagen comunica, o mejor; provee un sentido que no está contenido en la imagen (391).

Más adelante, López Baralt explica cómo en el dibujo sobre la decapitación de Atahualpa, “aunque (...) hay anclaje para identificar la acción y los personajes, se ha roto el diálogo y no hay relevo (...)”, ya que “el hecho que precipita la conquista o provee al español la excusa para atacar es precisamente la incomunicación entre el Inca y el fraile Valverde” (397). La autora no se detiene, sin embargo, a estudiar la imagen de la decapitación de Tupac Amaru I, en la que, a diferencia de la anterior, sí encontramos relevo. El mensaje verbal de esta imagen refiere y complementa lo que nos es mostrado en la parte inferior de la misma, vale decir, los hombres y mujeres indígenas llorando desconsoladamente mientras miran la ejecución del último Inca del Estado de Vilcabamba. El mensaje dice así: “*Ynga Uana Cauri, maytam rinqui? Aucanchiccho mana huchayocta concayquita concayquita cuchon?* [Inka Wana Qawri, ¿a dónde

---

entiende que esta ceremonia “era clave en la política del Cuzco”, ya que “jugaba un papel muy importante en la sucesión del imperio” (293).

te has ido? ¿Es que nuestro enemigo perverso te va a cortar el cuello a ti, que eres inocente?” (460).

Burga cuenta cómo “[l]os cronistas presenciales nos hablan de la gran tristeza, de los llantos de las mujeres y aun de los suicidios de algunas de ellas luego de la ejecución de [Atahualpa]” (123). El historiador trae a colación el dramatismo con que Miguel de Estete “dice que señoras, hermanas y mujeres y criados de Atahualpa vinieron a buscar el cuerpo y, cuando no lo encontraron, muchos de ellos se ahorcaron en las habitaciones contiguas” (123). Para Burga, el testimonio de Estete traza “[esa] enorme tristeza [que] invadió a los parientes, mujeres y criados del rey muerto. [La misma] que irá a perdurar largamente en el recuerdo popular y cuyo simbolismo –llantos de tristeza– vivirá intensamente en la tradición oral”<sup>17</sup> (123). Lo que llama la atención en todo esto es que esos “llantos de tristeza” que, en las crónicas de testigos presenciales, acompañan la muerte de Atahualpa no son parte ni de la narración ni del dibujo con los que Guamán Poma cuenta el mismo hecho; no obstante, aparecen tanto al momento del apresamiento del décimo tercer Inca (Poma 394) como en la representación pictórica y el relato con que el cronista andino refiere la muerte de Tupac Amaru I. Con respecto a esta última, la narración dice así: “Y de la muerte lloraron todas las señoras principales y los Yndios deste rreyno e hizo grandísimo llanto toda la ciudad y doblaron todas las campanas” (460).

Lo que interesa aquí no es el grado de correspondencia entre lo que es contado e ilustrado por Guamán Poma y la historia oficial, sino el hecho de que el registro andino relate la ejecución de los dos últimos incas, consumada la segunda cerca de cuatro décadas después de la primera, como si ambas fuesen una sola. Es como si no fuera relevante precisar los detalles de la una y de

---

<sup>17</sup> La conquista y consecuente destrucción del imperio azteca genera un lamento similar. León Portilla, en *Visión de los vencidos*, recoge algunos *icnocuicatl*, o “cantares tristes”. El autor los define como “verdaderas elegías” en que se recuerda la destrucción y el sufrimiento del pueblo mexicana.

la otra, porque lo que cuente para la segunda habrá de valer también para la primera. Es más, es como si la relevancia descansara más bien en que la historia sobre la segunda ejecución rescate a Atahuallpa de la manera en que la suya es narrada por algunos cronistas de la época; vale decir, del garrote y de la incineración. Como señalaba páginas atrás, si en 1533 el desconcierto de los pobladores andinos –quienes no podían adivinar la magnitud de las consecuencias que habría de tener la conquista– no apuraba la necesidad de transformar la historia oficial, en 1572, la urgencia de esta transformación se hacía evidente. Sabemos que Pedro Pizarro termina de escribir su crónica en 1571, donde, habiendo recogido información de los registros andinos, cuenta que el cuerpo de Atahuallpa es quemado después de su ejecución. Por lo tanto, el hecho que propicia la bien nombrada “fusión mítica de los dos últimos incas” (López-Baralt, *El retorno* 37) tiene su asidero en la decapitación de 1572, instante en que se fractura definitivamente la continuidad del mundo y el tiempo se divide entre el orden que se ha revertido y el caos que se inicia con esta reversión. En otras palabras, en la alternativa histórica del pueblo andino, aquel punto de ruptura en que se invierte el universo no acaece sino hasta que la ejecución de Tupac Amaru I repite la de Atahuallpa, produciendo plena conciencia sobre el instante mismo en que se inicia la destrucción.

En este sentido, la explicación de esta alternativa histórica no consiste en que garrote e incineración no son muertes andinas, como sostuviera Burga, sino en la sabida concepción de la muerte del último Inca como *pachakuti* o cataclismo cósmico. De acuerdo a Gonzáles de Olguín, *pachakuti* significa en quechua “el fin del mundo, gran destrucción, daño, pérdida, daño común” (citado en Montes Ruiz 43). Si *pacha*, explica Montes Ruiz, “denota totalidad, mundo (espacio) y tiempo”, algunas de las acepciones de *kuti* indican “vuelta, inversión, transformación, regreso, oposición y contradicción”. Por lo tanto, *pachakuti* “vendría a ser una vuelta, inversión o

transformación renovadora del mundo, del tiempo y del espacio” (43). Añade Montes Ruiz: “Cataclismo cósmico, terremoto, guerra, peste, fuego del cielo o inundación, pachakuti es pues el caos transformador que marca la transición entre dos eras y el punto de ruptura donde se invierte el universo” (43). Si esto es así, es la ejecución de Atahualpa, y no precisamente la de Tupac Amaru I, la que marca ese punto de ruptura en que el centro primordial ocupado por el Inca soberano se vacía dando cabida al avasallamiento del pueblo andino. No obstante, es la decapitación de Tupac Amaru I, y no así el degollamiento de Atahualpa, la muerte que describe mejor la inversión que había sobrevenido.

Me explico. Una de las versiones del mito de Inkarrí (“Inka”, de Huamanga), recogida por Alejandro Ortiz en 1972, cuenta así la llegada del Inka, hijo del Sol, a la región: “Inka, dicen, vino del Cuzco, los pájaros pichinchurro lo saludaban alegrándolo a su paso. Tenía sus piecitos ensangrentados de tanto caminar. Los pueblos, los hombres, mezclando su sangre con la tierra, aprendimos a cultivar tal como lo hacemos hasta hoy” (Montes Ruiz 436). En términos generales, el mito de Inkarrí sostiene que una vez que la cabeza del inca-rey, enterrada en el subsuelo, regenere el cuerpo, este hijo del Sol regresará a concluir el proyecto civilizatorio interrumpido con su decapitación. Franklin Pease sostiene que Inkarrí es una divinidad tectónica, perteneciente a la tierra. “Esto puede entenderse”, añade, “si se considera que la invasión europea ‘volvió el mundo al revés’, lo invirtió, enviando al subsuelo el cosmos ordenado que existía hasta entonces en la superficie, instaurando así una ‘era de caos’ en el mundo” (*Los últimos* 126). Por lo anterior, no es casual que en algunas versiones de este mito, la sangre del dios Inkarrí esté vinculada a la fertilidad de la tierra. López-Baralt observa, por ejemplo, que “Inkarrí lleva una existencia parecida a la de un tubérculo, lo que inevitablemente hace pensar en la papa andina” (*El retorno* 47). Por su parte, Thérèse Boysse-Cassagne explica cómo algunas

comunidades aymaras, en el rito agrario o fiesta de la cosecha de la papa, rocían sangre de llama sobre las papas, con el objeto de devolver “a la tierra la vida que le había sido quitada” y con el de regresar “la fuerza a la futura cosecha”. De este modo, concluye la autora, “[e]l sacrificio aseguraba la continuidad de la vida” (268). Bajo la consideración de este complejo andino, no es desatinado señalar que la regeneración del cuerpo gestada por la cabeza de Inkarrí está relacionada con la fertilización de la tierra por la sangre. Efectivamente, una ejecución por garrote no favorece todas estas conexiones; en cambio la imagen de la decapitación hace posible establecer relaciones que en los Andes son fundamentales para comprender el funcionamiento orgánico del universo. La sangre, la tierra, la fertilidad, el elemento vivo creciendo subterráneamente para poder ser dado a luz y la cohesión de todos estos elementos componiendo esa fuerza regeneradora del cuerpo capaz de asegurar la continuidad de la vida.

Con Wachtel entendemos que, pese a que “[i]gnoramos si el mito de Inka-ri se relaciona explícitamente con el drama popular [o las representaciones de la muerte de Atahualpa], es imposible negar la coherencia del folklore indígena” (72). En efecto, la infracción a la historia por parte de los registros andinos se infiltra por todos los canales que le son útiles para su difusión: el relato histórico de la crónica, la narración ficcional del mito y, así también, la representación dramática de los acontecimientos. En todos los casos, se trata de crear y afirmar una memoria colectiva que retenga de la historia aquello que permita revertirla. Así, el Inca muere, pero no por garrote, sino por decapitación. Su repetida fragmentación origina la energía centrípeta que habrá de servir de conjuro a la fragmentación: un pueblo se cohesionan en torno a un mismo dolor. Con el objeto de estudiar la forma poética de esta cohesión, me concentro en lo que sigue en una de las versiones dramáticas de esta propuesta histórica alternativa.

Los textos y guiones existentes sobre la ejecución del último Inca en Cajamarca son innumerables.<sup>18</sup> No se trata solamente de versiones que los copistas nos han ido dejando a través de los siglos, sino también de la creación de nuevos guiones y de la libertad con que los directores de actos tachan, extraen o aumentan fragmentos a versiones anteriores.<sup>19</sup> El manuscrito que me ocupa aquí es la versión de Chayanta (Potosí), de autor anónimo, titulado en quechua *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, y traducido al español como *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Esta versión está escrita en quechua, y fue encontrada, transcrita y traducida al español por Jesús Lara en 1957. El quechuista boliviano comenta que, en el último folio del manuscrito, puede leerse: “Chayanta, martes 25 de 1871” (23; edición de 1957). Aunque el análisis con que César Itier rebate la autenticidad de este manuscrito es importante al momento de evaluar su antigüedad, para los fines de este trabajo, importa, sobre todo, que se trate de una versión más de la representación de la muerte de Atahuallpa y que, adicionalmente, privilegia una enunciación quechua.<sup>20</sup> La obra es un *wanka*, cuyo equivalente más apropiado en español, aunque no preciso, es, según Lara, “tragedia”. Lara explica que, entre los incas, el *wanka* era un

---

<sup>18</sup> La abundancia de versiones de la representación de la muerte de Atahuallpa es excesivamente rica. En su introducción a *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, Jesús Lara hace referencia a otros tres manuscritos sobre el mismo tema: el de San Pedro de Buena Vista (Potosí), el de Santa Lucía (Cochabamba) y el de Toco (Cochabamba). Con respecto a este último, el autor cuenta únicamente con las referencias que halla en la novela costumbrista *Valle* del boliviano Mariano Unzueta. Margot Beyersdorff desarrolla un exhaustivo análisis sobre las representaciones de este drama en poblaciones como Santa Lucía, San Pedro de Challacollo (Oruro), San Pedro de Buenavista, y las versiones del Ciclo de Oruro. Nombra, entre éstas, la de Crucero de Belén y la de Caracollo. En el lado peruano, son muy sugerentes los estudios de Millones (en *Actores*) y Burga (en *Nacimiento*) concentrados en las poblaciones de Carhuamayo y Mangas, respectivamente. Véase también Cornejo Polar (*Escribir*; “Capítulo primero”).

<sup>19</sup> Al respecto, Lara cuenta, por ejemplo, que el dueño del cuaderno en que estaba transcrita una de las versiones de un manuscrito antiguo de San Pedro de Buena Vista, al prestarle el texto al quechuista boliviano, le pide que introdujera en él “las enmiendas y adiciones” que le parecieran convenientes (20; edición de 1957).

<sup>20</sup> La controversia en torno a este manuscrito es iniciada, en parte, por Margot Beyersdorff, quien, en desacuerdo con Lara, plantea la hipótesis de que el autor del texto es el párroco Carlos Felipe Beltrán (1816 – 1898), y no un escritor indígena como sugiriera el quechuista boliviano (191). La autora afirma, además, que no existe información sobre representaciones teatrales basadas en la versión de Chayanta, así como tampoco se sabe que “haya engendrado versiones enteramente en quechua que se representen hoy en día en su lugar de procedencia o en el departamento de Oruro” (192). Es César Itier quien, añadiendo a estas observaciones un análisis lingüístico del quechua utilizado en la obra, asevera que el autor de la obra no es, ciertamente, un escritor indígena, pero tampoco Beltrán, sino el propio Lara (120).

género de teatro “de carácter eminentemente histórico”; por lo tanto, “se encargaba de rememorar la vida y hazañas de los monarcas y de los grandes adalides del imperio”. Añade el autor: “En este punto es preciso poner de relieve que el protagonista debía ser un personaje que en la vida real había dejado de existir. No se permitía, por ley o por costumbre, llevar a escena hechos de personajes que aún vivían” (15-16).

Las razones por las que elijo esta versión son las que siguen: primero, son evidentes las semejanzas entre los detalles que van configurando los acontecimientos de la *Tragedia*, la versión de Guamán Poma sobre la conquista, y algunas versiones del mito de Inkarrí, lo cual me permite abordar la creación de una memoria colectiva fundamentada por las textualidades andinas, las mismas que contienen, como se verá, una poética del cuerpo que se articula en tanto soporte ideológico de una dinámica resistente a la destrucción. La segunda razón es el tipo de transformaciones de la historia oficial que encontramos en este manuscrito. Aquí, el Inca no solamente muere decapitado, sino que, además, el famoso diálogo de Cajamarca entre el fraile Valverde y Atahuallpa no tiene lugar en el contexto del primer encuentro entre Pizarro y el Inca, sino en la prisión de este último, donde Valverde lo conmina a convertirse al cristianismo. Asimismo, el diálogo entre Valverde y Atahuallpa no resulta en el apresamiento del Inca, sino en su decapitación. Finalmente, la tercera razón es el modo en que este manuscrito nos cuenta la confrontación entre dos grandes civilizaciones, cuya interrelación no podía acaecer sino a través del derrocamiento de una de ellas.

Wachtel, quien se refiere a la versión de Chayanta como “la más rica y expresiva de la visión indígena” (66), sugiere que tanto en ella como en el manuscrito de Toco (Cochabamba)

aparece un mesianismo incipiente (71) que compone la “visión de los vencidos”.<sup>21</sup> Evidentemente, Wachtel se refiere aquí al vínculo que establece el registro andino entre la figura de la decapitación y el regreso potencial del Inca. Pienso, sin embargo, que la idea del regreso del Inca, aunque contenga elementos mesiánicos debido a una ineludible influencia cristiana, es, sobre todo, la imagen de un cuerpo colectivo, que puede ser o no subversivo, pero que extrae su fortaleza de la creación de relaciones intersubjetivas entre quienes comparten, o están dispuestos a compartir, la misma versión de las cosas.

El mecanismo que hace posible la articulación de esta comunidad es apreciable en toda la versión de Chayanta. No obstante, también es perceptible la existencia de un elemento foráneo, extraño, que trunca este mecanismo. Comencemos por apuntar los lineamientos principales y los discursos sugerentes en la obra. Atahuallpa cuenta a las *ñustas* (princesas) del imperio que había soñado, durante dos noches seguidas, “el mismo sueño infausto” (63). El soberano describe las imágenes de su sueño, pero no consigue comunicar la magnitud de lo que parece ser un suceso aciago: “me ha dado un *wak’a* un negro augurio, / dos veces ya me ha embrujado, / me ha mostrado en mis sueños / una escena increíble, / difícil de ser admitida, / imposible de ser narrada” (65). Por ello, el Inca pide a Wayla Wisa, señor de los sueños, que duerma para que los cerros y las *chullpas* (tumbas de antepasados nobles) le revelen el significado de lo que Atahuallpa relataba. Wayla Wisa duerme tres veces seguidas y es al despertar del tercer sueño

---

<sup>21</sup> Este planteamiento levantó hasta hace poco una serie de respuestas a favor y en contra del estudio de Wachtel. Autores como Mercedes López-Baralt (*El retorno*) y Franklin Pease (“La visión”), entre otros, desarrollaron la idea de un mesianismo andino en estudios sobre el mito de Inkarrí y sobre *La elegía a Atahuallpa* (composición poética publicada por Lara en *La literatura de los quechuas* (1960)). En debate con estas ideas, autores como Pierre Duviols (“Las representaciones”) y César Itier (“¿Visión...?”) sostienen que la *Tragedia del fin de Atahuallpa* no puede ser leída como una “visión de los vencidos”. Itier, basado en un trabajo de Duviols, afirma que “[n]i si quiera las versiones tradicionales [de la representación de la muerte de Atahuallpa] pueden ser leídas como tales”, y continúa: “en un estudio reciente, Pierre Duviols ha mostrado el origen colonial, erudito y eclesiástico de las mismas” (120). El estudio al que Itier se refiere titula “Las representaciones andinas de ‘La muerte de Atahuallpa’. Sus orígenes culturales y sus fuentes”.

que logra aseverar que “[h]ombres rojos, barbudos adversarios” (93) llegaban a destruir el imperio. Afligido, el Inca ordena a su presagiador que vaya al encuentro de esos hombres extraños a indagar la razón de su llegada. Wayla Wisa obedece y, después de una conversación hostil con Valverde y Almagro, mediada por Felipillo, le es entregado un mensaje escrito para Atahualpa. Al desconocimiento de la escritura se debe que Wayla Wisa llame “chala” (hoja de maíz) al objeto recibido y que se refiera a él en los siguientes términos:

Quién sabe qué dirá esta chala.

Es posible que nunca

llegue a saberlo yo.

Vista de este costado

es un hervidero de hormigas.

La miro de este otro costado

y se me antojan las huellas que dejan

las patas de los pájaros

en las lodosas orillas del río.

Vista así, se parece a las *tarukas*<sup>22</sup> puestas con la cabeza abajo y las patas arriba.

Y si sólo así la miramos

es semejante a las llamas cabizbajas

y cuernos de *taruka*. Quién comprender esto pudiera.

No no, me es imposible,

mi señor penetrarlo (101).

---

<sup>22</sup> Especie de venado andino.

Atahuallpa sugiere, entonces, que el mensaje sea llevado a Sairi Túpaj<sup>23</sup> para su desciframiento. Sin embargo, ni este último, ni los que le suceden en la tarea de comprender la misiva de Almagro (Chalcuchima, Khihkis, *Incaj Churin* (hijo del Inca))<sup>24</sup> pueden adivinar lo que allí decía. Pese a lo anterior, los presentimientos que extrae el Inca de sus sueños se convierten en una certeza cuando sus consanguíneos los confirman con sus propios sueños. “Atu Wallpa, Inca mío”, profiere Wayla Wisa, “aquel tu sueño ha de volverse / un hecho claro y cierto” (115).

Ante la inminente fatalidad, Atahuallpa pide a Sairi Tupaj que vaya a reunirse con los foráneos, quienes son exhortados en este encuentro a abandonar la región. Les dice así Sairi Tupaj: “Hombre rojo que ardes como el fuego/ y en la quijada llevas densa lana/ me resulta imposible/ comprender tu extraño lenguaje./ Ya no sé qué me dices, no lo puedo/ saber de ningún modo/ Antes de que mi solo señor, mi Inca/ monte en cólera, vete, piérdete” (129). A esto, Pizarro, mediado siempre por Felipillo, responde: “¿Qué necedades vienes/ a decirme, pobre salvaje?/ Me es imposible comprender tu absurdo idioma” (129), añadiendo a su discurso, además, la intención de llevar la cabeza del Inca y su insignia real al rey de España. Esta incomunicación concluye con el reconocimiento de que se hacía insoslayable el encuentro entre Atahuallpa y Pizarro. Cuando estos dos protagonistas históricos se reúnen en la obra, los hechos se suceden de una manera muy distinta al modo en que nos han sido presentados por la historia. Primero, Pizarro apresa al Inca sin que éste oponga resistencia. Segundo, Atahuallpa ofrece un rescate de tanto oro y plata como pueda servir para cubrir el paraje que abarque el tiro de una honda; Pizarro pide más: la cabeza y la insignia imperial del Inca y la suficiente riqueza en oro y

---

<sup>23</sup> Sayri Tupac, hijo de Huayna Capac, fue uno de los cuatro incas soberanos del neoincanato de Vilcabamba, posterior a la muerte de Atahuallpa.

<sup>24</sup> Chalcuchima, Quisquis y Rumiñahui fueron los tres generales principales del ejército de Atahuallpa.

plata para cubrir una llanura entera. Tercero, Pizarro confirma que mataría al Inca para llevarse la cabeza. Atahualpa se despide, entonces, uno por uno, de sus generales, *ñustas* y consanguíneos, a quienes deja sus bienes como reconocimiento de su labor en beneficio del imperio y para memoria y protección del mismo. Al despedirse de su hijo, profiere:

desapareceré por siempre  
abandonando esta mi tierra  
y a los incas, mis hijos,  
los dispersaré en la tristeza  
(...)  
Pero mis hijos, los que vengan,  
en el futuro recordando  
que éste fue el país de Atau Wallpa,  
su Inca, su padre y su único señor  
arrojarán de aquí,  
conseguirán que vuelvan a su tierra  
cuantos barbudos enemigos hayan  
venido codiciosos  
de nuestro oro y de nuestra plata (161).

Antes de su ejecución, Atahualpa maldice al enemigo de barba, hecho que da inicio al desenlace de la *Tragedia*: Valverde pide al Inca que renuncie a sus dioses y se declare cristiano; para convencerlo, le extiende la Biblia diciéndole que aquel libro le hablaría mejor. “No me dice absolutamente nada” (173), responde el Inca. Valverde hace alarde de una blasfemia y ordena el castigo. El Inca es decapitado en manos de Pizarro. Inmediatamente después, comienza el canto

plañidero de las *ñustas* y el lamento de orfandad del hijo del Inca. La historia no termina aquí: Pizarro se presenta ante el monarca español con la cabeza y la insignia imperial. El rey, indignado por el asesinato a otro rey, manda que Almagro ejecute a Pizarro, quien, sin embargo, muere de arrepentimiento. El rey ordena que su cuerpo y el de toda su descendencia sean incinerados.

Es sumamente significativo mencionar que, en esta representación de la conquista en los Andes, el guión de los españoles es enteramente emitido en quechua; esto es más significativo aún cuando reparamos en que dicho guión se resume, cuando el contexto es andino, a indicaciones como “sólo mueve los labios”, “grita”, “vocifera con furiosos ademanes”. Aquí es Felipillo quien habla por los españoles. Cuando el contexto es, en cambio, España, los conquistadores y el rey ya no requieren de Felipillo, pero no por esto se prescinde del quechua. La lengua hispana, a diferencia de lo que sucede en otras versiones de la misma representación – muchas de ellas son bilingües– ha sido totalmente excluida de este escenario. Si bien esto da lugar a que autores como Lara y Wachtel propongan este texto como la versión indígena de los hechos históricos, pienso que se trata, sobre todo, de la contraposición de dos culturas mutuamente extrañas, en la que, por supuesto, el enunciado de una se vacía de sentido para la otra. Evidentemente, la obra privilegia la perspectiva quechua de esta confrontación, ya que se entiende que la causa de una radical imposibilidad de comunicación es el elemento foráneo: lo español en los Andes. Así, el discurso de los españoles no produce mayor sentido que el de ruido en lugar de voz y el de trazo en lugar de escritura. Como los indios en la obra, nosotros tampoco llegamos a saber el contenido de la misiva que Almagro entrega a Waylla Wisa. Por lo tanto, porque los indios no lo pueden leer, el mensaje de los españoles carece de lector; y todo texto, ya sea un códice azteca o la Biblia, queda totalmente vacío de significación cuando esto sucede.

Esta separación de significante y significado se hace evidente en el encuentro entre Valverde y Atahualpa. El enunciado con que el Inca rechaza la Biblia como dispositivo de significación –“no me dice absolutamente nada”– encoleriza a Valverde, ya que el hecho pone en falta a la Sagrada Escritura: el libro no es capaz de sostener su significado fuera de Occidente. Efectivamente, esto provoca la acusación del párroco, quien, desde su locus de enunciación occidental, no concibe la posibilidad de que el Inca, soberano cuya fama de elevada inteligencia se difunde entre los españoles,<sup>25</sup> no pueda haber entendido la relevancia del libro que tenía entre las manos. La consecuencia de lo anterior es que el enunciado lógico del Inca (basado en la falta de comprensión de lo que le era radicalmente ajeno y que, según le decían, autorizaba su ejecución y el saqueo de su imperio) se asuma como blasfemia. Magno agravio dirigido no tanto a la palabra de Dios como a los fundamentos epistemológicos de Valverde. De esta manera, en el momento en que la escritura alfabética ingresa en los Andes, representada ya sea por la Biblia o por el Requerimiento, ésta es puesta en crisis: sufre la pérdida de su condición de signo, se convierte en un garabato huérfano de su significado, vale decir, en un “hervidero de hormigas”, “huellas de patas de pájaros”, “cuernos de *taruka*” o “llamas cabizbajas”.

Cornejo Polar, concentrado en lo que se ha dado a llamar –y que el autor no menciona sino entre sugerentes comillas– “el diálogo de Cajamarca”, arguye que la idea de que el libro no le hable a Atahualpa, “quien sintetiza en ese momento la experiencia cultural nativa” (*Escribir* 31), muestra entre los cronistas hispanos a un Inca que fracasa ante el alfabeto, ya que la ignorancia “de ese código específico [lo] situaba a él y a sus súbditos en el mundo de la barbarie” (31) a la vez que sujetaba a los andinos “a un nuevo poder, que se plasma en la letra [y que los

---

<sup>25</sup> Uno de los episodios anecdóticos sobre la fama de la inteligencia de Atahualpa es la rapidez con que el Inca aprende a jugar ajedrez con sólo observar desde su prisión cómo los capitanes movían las fichas sobre el tablero. Aparentemente, ayuda a uno de ellos (Marco Sierra) a terminar su jugada en jaque.

margina] de una historia que también se construye con los atributos de la lengua escrita” (31). Con todo, Cornejo Polar sugiere una lectura inversa: no enfocada en la idea del fracaso del Inca, sino en la del fracaso del libro. Si bien es cierto, señala, que los españoles no podían esperar que Atahualpa “leyera” el libro (tampoco podían esperarlo de sus coterráneos iletrados en la España de la época), sí podían imaginar que el Inca se asombrara ante la escritura, con el mismo asombro que, según Mac Comark, impulsaba a los españoles iletrados del siglo XVI “a ver la página escrita con temor supersticioso, como dotada con habla, incluso poblada de espíritus” (cit. en Cornejo Polar 30). Aunque esto no explica, añade Cornejo Polar, el comportamiento de Atahualpa, sí permite subrayar que “[e]l libro como portador del poder divino (y obviamente como texto) fracasó con estrépito en la plaza de Cajamarca: ni dijo ni hizo lo que los españoles al parecer suponían que dijera o hiciese en esa ocasión” (33).

Si bien el vacío de significación de la escritura como resultado de su desplazamiento de un locus de enunciación occidental a otro más bien andino soporta la idea de fracaso del libro propuesta por Cornejo Polar, pienso que el suceso de Cajamarca no describe ni la falla del Inca al no reconocer el libro ni la del libro al no producir asombro en los andinos. El fundamento que explica la lectura de Cornejo Polar es lo que él llama “el grado cero” de interacción entre la oralidad y la escritura; “o si se quiere”, sostiene, “el punto en el cual [la una y la otra] no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión” (20). Para el crítico peruano, esta confrontación es la que permite comprender los sucesos que se desarrollan en el encuentro colonial del 16 de noviembre de 1532. Aunque es cierto que en Cajamarca tiene lugar menos un diálogo que un choque brutal entre dos culturas, lo que termina por desatar la furia de Valverde, el consiguiente apresamiento de Atahualpa y “la primera masacre indígena en los Andes centrales” (Burga 111) no es el fracaso,

sino el resquebrajamiento de la escritura. Para Cornejo Polar, el fracaso implica la falla del libro en el cumplimiento de su misión; el resquebrajamiento, en cambio, hace potencial su derrota. Escritos como el Requerimiento o la Biblia constituían un símbolo de poder, fundamento de conquista y, sobre todo, legitimidad de la verdad y soporte de la visión occidental del mundo. Si se aceptaba el hecho de que el Requerimiento (que en algunas versiones de esta historia es el libro que Valverde entrega a Atahualpa en lugar de la Biblia) carecía de significado frente a los indios –del mismo modo en que un mensaje escrito podía limitarse a ser un cúmulo de hormigas esparcidas sobre una chala de maíz– lo que se ponía en riesgo era excesivo. Occidente no podía permitir este vaciamiento de significación: la guerra justa y la evangelización, incluso la explotación, la codicia y la soberbia que Guamán Poma no se cansó de denunciar, son el resultado tanto de las inmensas licencias que la escritura legitimaba como de la necesidad de legitimar la escritura. Por la escritura, España podía ser libre dueña de América.

Ahora bien, en relación a lo anterior, es significativo que en la *Tragedia* se invierta la cronología con que la historia oficial conserva los acontecimientos. De acuerdo a las crónicas, el apresamiento de Atahualpa sucede a su encuentro con Valverde; en la *Tragedia*, la captura del Inca ocurre primero y el diálogo histórico con el párroco acaece después. En el primer caso, Valverde y Pizarro enuncian las razones de su llegada y conminan a Atahualpa y a su pueblo a someterse al Dios cristiano y al rey de España. Para convencerlo, le es alcanzada la Biblia (o un breviario, o el Requerimiento). Esto marca el inicio de la conquista. En el segundo caso, la entrega de la Biblia ocurre en la prisión de Atahualpa, cuando ya se había decidido su decapitación. Valverde exhorta al Inca a convertirse al cristianismo y a bautizarse antes de que se cumpliera su ejecución. Es entonces que le entrega el libro. El acto que sigue al rechazo del mismo es la decapitación del Inca, no su apresamiento. Aquí no hay conquista: Atahualpa no

opone resistencia a su captura. En este último punto, la *Tragedia* coincide con la crónica de Guamán Poma. Dice, pues, así, el cronista andino: “Y acá luego comensaron los caualleros y dispararon sus alcabuses y dieron la escaramusa y los dichos soldados a matar indios como hormiga [...] Y acá cí le prendió don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro al dicho *Atagualpa Ynga*. De su trono le le [*sic*] llevó cin hirille [...] Y ancí fue conquistado y no se defendió” (393).

Esta inversión de los acontecimientos no es casual. En la *Tragedia* observamos que los dos eventos que determinan la conquista –el rechazo del libro por Atahualpa y la decapitación– tienen una relación causal directa; el apresamiento es anterior al diálogo de Cajamarca y no consecuencia del mismo. Sucede como si el resquebrajamiento del fundamento de Occidente (el libro vaciándose de sentido) provocara como respuesta un resquebrajamiento de magnitud equivalente: la ejecución del centro articulador de los Andes (el asesinato al hijo del Sol). Ante la amenaza que representaba la articulación recia y consolidada del organismo imperial de los Incas –que, entre otras cosas, implicaba su absoluta independencia de la escritura alfabética y la consecución de una civilización que prescindía de ella–, había que desarticular con violencia (borrar memoria, extirpar, evangelizar, convertir, transformar) a semejante puesta en evidencia de la escritura como falta (prescindible, equívoca, incompleta). Ante esto, la razón occidental tenía que demostrar la superioridad de una cultura sobre la otra, la legitimidad de la conquista. Patricia Seed, basada en la *Verdadera relación de la conquista del Perú*, de Francisco de Jerez, comenta, por ejemplo:

Jerez’s extreme irritation at Atahualpa’s ‘failure to marvel’ suggests an intense frustration of cultural expectations: the long-standing belief that alphabetic writing distinguished civilized men from barbarians (...) Atahualpa’s

refusal to immediately recognize writing (specially in printed form) as the outward source of Spanish superiority frustrated Jerez' ingrained expectations of how natives should respond to this sixteenth-century "writing lesson". Thus the conquest of language or by language was also one in which language, particularly written language, played a major role as a symbol of cultural authority (17-18).

Este fragmento nos proporciona la figura de lo que planteo arriba: el Inca soberano de quien se espera que se maraville ante significantes vacíos que, según gente extraña, ordenaban al hijo del Sol a someterse a un dios y a un rey cuyas existencias el imperio desconoce; a su vez, la razón española, desconcertada por la indiferencia del indio ante la palabra escrita –que es, también, indiferencia ante lo que esta palabra autorizaba. La conquista del lenguaje o por el lenguaje –particularmente el lenguaje escrito, como apunta Seed– implicaba convertir a las poblaciones andinas en una cultura articulada por la escritura. Se trataba de que la palabra recobre, con la muerte de Atahualpa, el significado que la indiferencia del Inca había eliminado.

En la *Tragedia*, el sistema de comunicación que vincula a los andinos, aquél que permite que el mensaje de Almagro pase por las manos de todos los personajes que en esta obra constituyen la nobleza indígena, forma un canal de interacción que no solamente propicia la comunicación entre los personajes indios, sino que además los articula dentro de un organismo cuyo eje es el Inca. Un ejemplo de esto son los sueños por los que varios miembros de la nobleza incaica consiguen atestiguar que una destrucción funesta se aproximaba, y que sería acometida por "hombres rojos, barbudos adversarios". El primero en soñar el infortunio es Atahualpa. Sin embargo, las imágenes de sus sueños no dicen nada si no se engranan con las imágenes de los sueños de los demás y, por extensión, con el aviso de los dioses y los antepasados. "[M]e ha dado un *wak'a* un negro augurio", dice Atahualpa, "me ha mostrado en mis sueños/ una escena

increíble/ (...) / imposible de ser narrada” (65); entonces, pide a Wayla Wisa que él duerma también, y que escuche desde la profundidad del sueño las voces de las montañas y las *chulpas*. Al despertar de su primer sueño, Wayla Wisa confirma la llegada de los hombres rojos por el lado del mar; más adelante, después de haber soñado otras dos veces, es capaz de describir a los hombres que se aproximaban:

Vienen en roja muchedumbre.  
Llevan tres cuernos puntiagudos  
igual que las *tarukas*  
y tienen los cabellos  
con blanca harina polvoreados,  
y en las mandíbulas ostentan  
barbas del todo rojas, semejantes  
a largas vedijas de lana,  
y llevan en las manos  
hondas de hierro extraordinarias,  
cuyo poder oculto  
en vez de lanzar piedras  
vomita fuego llameante  
y luego en los pies tienen  
extrañas estrellas de hierro  
que en resplandores se deshacen (89).

También Khiskhis y Sairi Túpaj sueñan con la proximidad del fin del imperio: el primero había escuchado de la Madre Luna que el Inca dejaría de existir muy pronto; el segundo pone en

voz de un antepasado el nombre del primer responsable de esta destrucción: “en mis sueños me dijo:/ ‘yo quiero a ese Pizarro,/ mi enemigo de barba roja” (113). El canal comunicante que une unos sueños con otros, de tal manera que la imagen completa tome forma, es Wayla Wisa, “señor del sueño”. Este personaje recorre el espacio de la obra a medida que se asoma a cada uno de los incas que la componen, lleva consigo la carta que le había entregado Almagro, con el objeto de que la nobleza la descifrara. Sabemos que ninguno de los hombres de Atahuallpa consigue comprender el contenido de la carta. No obstante, entendemos también que, a medida que los sueños de los personajes se van articulando en torno a la pesadilla del Inca, tanto las huacas, como el Sol, la Luna y los antepasados terminan por mostrar el advenimiento del fin del imperio. Atahuallpa vislumbra el hecho en la voz de una huaca, Wayla Wisa distingue la imagen precisa de los enemigos en el aliento de las montañas, Khiskhis entiende a través de la luna que la destrucción se avecinaba, y a Sairi Túpaj le es entregado incluso el nombre del destructor. La chala no dice nada, tampoco es ya necesaria su enunciación; los sueños habían pronunciado lo que había que saber: se acercaba el fin del imperio y era apremiante el encuentro de Atahuallpa con Pizarro. Cuando éste acaece, solamente los indios hablan. Apuntaba páginas atrás que, en la *Tragedia*, el lenguaje de los españoles se reduce a gestos y ruidos que Felipillo traduce; estos hombres no recobran la autonomía de su discurso sino hasta el final de la obra, cuando el contexto se desplaza de los Andes a España, donde, sin embargo, los diálogos continúan desarrollándose en quechua.

Lo que me interesa resaltar aquí es que, dentro del sistema de comunicación andino, la escritura alfabética no solamente pierde su capacidad de maravillar y de significar, sino que además su transformación a hervidero de hormigas, patas de pájaro y cuernos de *taruka* sobre una chala de maíz supone una lógica de relación con ella completamente distinta a la que

correspondiera a Occidente en general y a la España del siglo XVI en particular. Adicionalmente, cabe recordar que en la *Tragedia* no es únicamente la escritura alfabética la que sufre esta transformación, sino también el habla de los barbudos adversarios. Aquí, todo el lenguaje del conquistador –tanto el oral como el escrito– se reduce a su condición de significante. Si la escritura europea deviene trazos o dibujos sin sentido, la locución de los españoles, reducida en la obra a un silencio gestual, no parece ser más que un sonido extraño. En suma, la fragmentación del signo español –su desvinculación del significado al entrar en contacto con los Andes– afecta a todas las formas de su lenguaje: la oralidad de estos hombres rojos también se resquebraja. Recordemos: “[m]e resulta imposible/ comprender tu extraño lenguaje”, le decía Sairi Túpaj a Pizarro, quien, traducido por Felipillo, replicaba: “Me es imposible comprender tu absurdo idioma”. Si bien ambas frases parecen significar lo mismo, las implicancias de la una y de la otra son tremendamente diferentes.

Beatriz Pastor, refiriéndose a la *Quinta carta de relación* de Hernán Cortés al emperador Carlos V, sostiene que la narrativa del fracaso perceptible en este texto está relacionada con “una naturaleza –inimaginable dentro de un contexto europeo– que modificaba al hombre y a su acción y que transformaba la búsqueda de poder, gloria y fama en dura lucha por la supervivencia” (196). Esta percepción de la realidad americana, continúa la autora, “se ve acompañada de la toma de conciencia de la *diferencia* y de la imposibilidad de comunicar los aspectos de esa nueva realidad al rey, por la falta de un referente válido y común” (197). Lo que quiero rescatar de esta observación son estos dos aspectos: la vinculación que establece Pastor entre la toma de conciencia de la diferencia y el reconocimiento de la incapacidad del lenguaje para transmitirla, a la vez que la transformación que sufre la relación con el poder frente a esta toma de conciencia. Lo anterior implica que el reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje

para contener una realidad que lo rebasa no está separado de un cuestionamiento a una condición de poder que, de otro modo, sería incuestionable.

Entendidas así las cosas, negar la diferencia (que es lo que el conquistador de la *Tragedia* hace cuando llama “absurdo” al idioma de los indios) es una manera de sostener la integridad del lenguaje y, por lo tanto, la de un poder. Sairi Túpaj, en cambio, no se refiere al idioma de los españoles como a algo que no tiene sentido, o que es opuesto a la razón, sino más bien como a un lenguaje “extraño”, ajeno, diferente.<sup>26</sup> Si el reconocimiento de esta *foraneidad*, en sí mismo, significara para Sairi Tupaj una amenaza a la estructura socio-cultural andina, a su historia y a su continuidad, difícilmente habría optado el Inca por referirse a la lengua de Pizarro en esos términos. La *Tragedia* hace evidente, de algún modo, que la amenaza al imperio andino no era el carácter alterno o extraño de eso que los indios veían, sino la posible condición semidivina de cuerpos guerreros que puedan, por lo tanto, equivaler en fuerza y soporte divino al Inca y su ejército. Esta observación no está relacionada con que los indios creyeran verdaderamente que los españoles eran Viraqochas,<sup>27</sup> sino con la condición semidivina del propio Inca y con las posibilidades de comprensión de lo extraño que pueda proporcionar la homología.<sup>28</sup> Así, no es

---

<sup>26</sup> De alguna manera, esta percepción entraña cierto reconocimiento de la coexistencia de códigos diversos.

<sup>27</sup> Ésta es una de las razones, varias veces rebatida, con que se ha explicado la victoria de los españoles frente a los incas. No es propósito de este trabajo abordar el tema. No obstante, cabe llamar la atención sobre el planteamiento de Gozalo Lamana al respecto. Basado en una observación del vínculo entre el dios Viracocha y otros dioses (Con, Tunupa) y el carácter del propio Viracocha, el autor arguye que “Atahualpa’s guesswork and actions were far more complex than is suggested by the simple Christianized image of a ‘goodwill god’ returning” (45). Lamana sugiere que el hecho no tiene que ver con que los nativos pensarán –o no– que los españoles eran dioses ni con que los españoles pensarán que éste era el modo en que los nativos los veían, sino con que tanto unos como otros tenían que producir sentidos en un contexto en que se habían encontrado confrontadas dos formas distintas de comprensión epistemológica de la acción política y en el que, adicionalmente, cada parte respondía a su respectivos intereses de dominación política (66).

<sup>28</sup> Es importante señalar aquí que el Inca no era considerado el único hijo del Sol. Pease explica que las familias nobles cuzqueñas (*panacas*) se asumían a sí mismas divinizadas “por su relación con el arquetipo primordial y el acercamiento que esto significaba al mundo de la divinidad”. No consideraban al Inca superior sino igual a ellos. “[E]sta concepción”, dice el autor, “era diferente a la que tenía el *Ilaqtaruna* u hombre del pueblo, para quien el Inca era de hecho un ser divino, hijo de la divinidad solar (igual a ella) y situado por encima de todo” (*Los últimos* 32).

casual que Sairi Túpaj, en su encuentro con Pizarro, hiciera alusión al poder guerrero-divino del Inca: “antes de que levante/ esta su clava de oro, antes/ de que vayan a devorarte/ estas serpientes de oro,/ piérdete, regresa a tu tierra” (129); tampoco es casual que el sueño en que Wayla Wisa logra ver a estos hombres que “vienen en roja muchedumbre” llegue a nosotros mediante una descripción que figura a seres extraordinarios, pero sobre todo a guerreros soberbiamente armados. Recordemos: esta muchedumbre de hombres con cuernos y barbas rojas, como mechones de lana, lleva hondas de hierro que lanzan fuego en lugar de piedras, y estrellas de hierro en los pies que se deshacen en resplandores.

Gonzalo Lamana atribuye este tipo de descripciones en la historia relatada por las crónicas a lo que él reconoce como una recurrencia a actos de *magicalidad*. Por *magicalidad*, entiende: “ways of acting and interacting that are not fantastic or magic (that is, that do not violate the rules of nature), but involve dimensions of social action ordinarily deemed to be so” (66). Para Lamana, estos actos de *magicalidad* en los Andes de 1532 respondieron al hecho de que las maneras de entender la acción política hayan estado sujetas a distintas concepciones epistémicas de la realidad. Como ejemplo, el autor trae a colación esta contraposición: “while the Inca *was* a supernatural being, the Spaniards could only try to *evoke* the perception of being supernatural” (66). Pues bien, con esto parece sugerirse que, en este contexto, la *magicalidad* es producida únicamente por la singularidad que adquieren los cuerpos de los españoles ante la mirada de los nativos.<sup>29</sup> En otra parte, el autor explica cómo algo que parece estar extremadamente fuera de lo normal desafía y hace incierto el orden de las cosas. Para aclarar esto, alude a otro ejemplo: los españoles piden a los curacas que reúnan oro y plata para liberar a

---

<sup>29</sup> Lamana, aludiendo a lo desconcertante que pudo haber sido para los nativos la imagen de animales (caballos para los españoles, ovejas según la descripción de los indios) que cargan personas y, más aún, que tienen espadas por colas, subraya la importancia de los cuerpos al momento de reconocer diferencias inesperadas (72).

Atahualpa y alimentar a los caballos (72). En otras palabras, en este planteamiento, la magicalidad parece implicar el resultado de una toma de ventaja por parte de los españoles, quienes, aprovechando el desconocimiento de los indios sobre lo que éstos veían por primera vez, atribuyen a los caballos, tanto como a sí mismos, caracteres divinos. Esto parece ser cierto cuando nos concentramos en la intención de los españoles, políticamente estratégica, de producir perspectivas que les fueran convenientes. No obstante, el contexto mismo permite entender la noción de magicalidad no como una estrategia política (que quizás sí existió en estos términos), sino como una condición producida por el contacto de ambos grupos –españoles y andinos– con lo que cada uno tenía de extraño para el otro y, sobre todo, por la diferencia entre las formas en que cada uno, desde su contexto epistemológico, concebía y se relacionaba con lo extraño.

Regreso aquí al diálogo (o incomunicación) entre Sairi Túpaj y Pizarro en la *Tragedia*. El hecho de que el lenguaje del primero sea “absurdo” para el segundo y, en cambio, el lenguaje del segundo sea “extraño” para el primero, nos permite, por extensión, adivinar que –de acuerdo a la obra que me ocupa– la magicalidad que pueda haber producido el mundo andino ante la mirada del español –ésa misma que, como advirtiera Pastor, hace insuficiente el lenguaje de Cortés para describir la *diferencia*– es cancelada como posibilidad fantástica o mágica y exiliada del lenguaje como lo desatinado que, por lo tanto, corresponde destruir. De esta manera, la suficiencia, la transparencia, la univocidad y la verdad del lenguaje occidental se mantienen a salvo de lo irracional. Por el contrario, la magicalidad que pueda haber originado la extrañeza española ante los nativos (la idea de que los caballos se alimentaban de oro, o que las espadas eran las colas de los caballos, o que las armas españolas eran hondas de hierro que vomitaban fuego en lugar de piedras) –esto al margen de cuánto hayan hecho los españoles por mantener esta visión de las

cosas– revela, en el lado de los andinos, y no así en el de los conquistadores, lo que Lamana entiende como “the importance of bodies when locating uncanny difference” (72).

Por ello, todo lo anterior: la reacción ante la magicalidad que pueda haber producido el contacto con la diferencia; la idea de un lenguaje que suena absurdo versus la idea de un lenguaje que suena extraño; la negación de la alteridad en contraposición a la extrema atención a la extravagancia de los cuerpos; la amenaza que pone en crisis el poder de legitimación de cierto lenguaje en oposición a la amenaza que pueda significar un frente de hombres homólogo a la fuerza semidivina de Atahualpa y sus generales; y, finalmente, el resquebrajamiento del lenguaje de los españoles, oral y escritural –reducido en la *Tragedia* a su condición de significante– frente al sueño de las panacas, en que, a la manera de un canal comunicante holístico, se anuncia al Inca la destrucción del imperio; todo esto, decía, permite advertir que el diálogo histórico entre Atahualpa y Valverde, tal como éste es figurado por la *Tragedia*, no plantea, en primer lugar, para usar las palabras de Cornejo Polar, “el choque entre la oralidad (...), formalizada en la voz suprema del Inca, y la escritura, (...) encarnada en el libro de Occidente, la Biblia, o en algún subsidiario de ella” (*Escribir* 21). Aquí, el diálogo de Cajamarca refleja, más bien, el desencuentro entre dos formas consolidadas, pero radicalmente distintas, de establecer una relación orgánica entre una civilización, su historia y el mundo. Hecho que contiene, por supuesto, pero que no se limita, en absoluto, a un antagonismo entre una cultura que privilegia la oralidad y otra que favorece la escritura.

Betty Osorio, en un postulado referido a los diálogos que tienen lugar en la *Tragedia* (hablado el quechua, gesticulado el español), arguye que en esta obra “[e]scritura y voz aparecen como sistemas diferentes que apuntan a un manejo de la realidad y a unas prácticas cognoscitivas en oposición”, por lo que “[q]uechua hablado y castellano escrito son presentados

como sistemas excluyentes” (298). El propósito con que la autora desarrolla este planteamiento es, en sus palabras, el de “ahondar en la perspectiva de Cornejo Polar, [relacionando la confrontación entre oralidad y escritura] con el culto panandino a los ancestros representados en sus cuerpos momificados” (293). Traigo a colación este fragmento porque me interesa llamar la atención sobre lo siguiente: tanto el culto de la nobleza incaica a los cuerpos de sus ancestros momificados como la extrema atención que, en la *Tragedia*, prestan los personajes andinos a los extraños cuerpos de sus barbudos y rojos adversarios, permite argüir que un análisis más ajustado a estas observaciones es uno que ahonde, más bien, en la relación de los andinos con el cuerpo en contraposición a la relación de los españoles con el lenguaje oral y escrito. Cornejo Polar, con el propósito de “poner en evidencia la radical incompatibilidad entre la oralidad y la escritura como marco global de la representación de los sucesos de Cajamarca” (*Escribir* 73), trae a colación las observaciones de Ong con respecto al vínculo imprescindible entre la oralidad y el cuerpo. Apoyado en este teórico, el crítico peruano desarrolla este planteamiento:

El pensamiento oral es “agonista” y enfatiza la importancia de las acciones del cuerpo, y desde esta perspectiva resulta impresionante el modo como los textos [que representan la ejecución de Atahualpa] “teatralizan” el choque de la letra con la oralidad. La condición escénica del *wanka* facilita enormemente la presencia de la palabra hablada, no sólo por la obvia necesidad de transformar todo en voz pública, sino porque el movimiento y la gestualidad de los personajes permiten la representación del sentido corporal que es indesligable de la expresión oral. Después de todo, el cuerpo es el gran significante de la oralidad (73).

Ahora bien, si es cierto que “el cuerpo es el gran significante de la oralidad”, entonces no es la voz (que es un fragmento del cuerpo) lo que se opone a la escritura, sino el propio cuerpo:

es el cuerpo el que “facilita enormemente la presencia de la palabra hablada”, y no viceversa; y es el cuerpo el que garantiza una imagen y una voz para la composición del pensamiento oral. Entonces, ciertamente, no es casual la repetida teatralización de la ejecución de Atahualpa, donde, además, se hace evidente una oposición, no entre oralidad y escritura alfabética, sino entre dos modos distintos de relacionarse con el lenguaje.<sup>30</sup>

En la *Tragedia*, ahí donde la magicalidad andina (que vamos a entender como la amenaza de la extrañeza andina al orden europeo) desvincula el significante del significado –tanto en el lenguaje escrito (e.g. los trazos sobre la “chala” que Almagro le entrega a Wayla Wisa) como en el lenguaje oral (e.g. los gestos y el ruido al que se reduce el habla de los españoles en los diálogos con los indios)–, se pone en entredicho la legitimidad del signo, ya sea que éste sea entregado por medio de la Biblia o leído, como se hacía con el Requerimiento (que, dicho sea de paso, implica un performance similar al de un *quipycamayoc* verbalizando un *quipu* frente a una población andina). A su vez, los sueños que intercomunican a los nativos con sus antepasados y con los dioses (los mismos que dan forma a una imagen de destrucción universal que incluye la figura clara de los adversarios), así como la transformación de las palabras escritas en figuras que aluden a cuerpos de animales, vincula la magicalidad occidental (que vamos a entender como la amenaza de la extrañeza europea al mundo andino) con el fin de la existencia del Inca o cuerpo articulador de una comunidad (o cuerpo colectivo).<sup>31</sup> En ambos casos, el encuentro entre dos órdenes completamente distintos y excluyentes pone en riesgo aquello que los sostiene: en el lado europeo, Dios –o logos–, en tanto discurso que gobierna el principio racional del universo;

---

<sup>30</sup> Como se verá más adelante, Guamán Poma no abandona sus formas culturales cuando se relaciona con la escritura alfabética al momento de escribir su crónica. Es innegable, por ejemplo, que cuerpo y teatralización son transversales importantes en su obra. Así, además de los dibujos, del uso de distintas lenguas, y la inclusión de cantos quechuas, encontramos conversaciones que él inventa para ilustrar su narración. Los más importantes sean quizás “Pregunta S[acra] C[atólica] R[eal] M[agestad] al autor Ayala” y “Responde el autor” (974).

<sup>31</sup> Al igual que las comunidades andinas, el cuerpo colectivo, tal como lo estamos entendiendo aquí, es cohesionado por cuatro formas de conexión entre los sujetos: reciprocidad, mutualidad, equidad e intersubjetividad.

en el lado andino, el Inca, entendido como “*centro* de comunicación entre el Hanan Pacha o mundo de los dioses y el Cay Pacha en que vivían los hombres” (Pease, *Los últimos* 32). Así, es significativo que, en la *Tragedia*, la escena de Cajamarca no derive en el apresamiento de Atahuallpa sino en su decapitación. Es como si la obra buscara decirnos, con el desenvolvimiento de los acontecimientos, que aquí se contraponen, sobre todo, dos grandes gnoseologías: la occidental, resistente a separar, una vez que ha sido legitimada por la escritura, la palabra de la verdad; y la andina, para la que los componentes del universo (comunidades, tierra, dioses y antepasados) no se enlazan sino en torno a una materialidad corporal matriz.<sup>32</sup>

Planteadas así las cosas, Cornejo Polar acierta cuando señala que “[l]a catástrofe de Cajamarca marcó para siempre la memoria del pueblo indio y quedó emblemática en la muerte de Atahuallpa: hecho y símbolo de la destrucción no sólo de un imperio, sino del orden de un mundo” (43). En efecto, en la *Tragedia*, dos son los hechos fundamentales que marcan esta destrucción –el diálogo de Cajamarca y la fragmentación del cuerpo de Atahuallpa– y ambos se explican mutuamente hasta tal punto que el *wanka* que me ocupa transforma la historia para convertirlos en sucesos causales. En el diálogo entre el fraile y el Inca se confrontan dos civilizaciones que, por su mera naturaleza –la una articulada en torno a la integridad del cuerpo;

---

<sup>32</sup> Si bien el Inca (tanto el Inca vivo como el cuerpo momificado del Inca) es la materialidad corporal matriz que articula el universo en el incanato, es importante señalar que, hoy en día, algunas poblaciones andinas que mantienen sus formas culturales tradicionales entienden la composición orgánica del universo a partir de un cuerpo matriz enlazado con los otros cuerpos del universo, cuyas funciones son homólogas. Al respecto, es significativo el estudio de Denise Arnold y Juan de Dios Yapita en *Río de vellón, río de canto*. En este libro, los autores se concentran en Qaqachaka, un ayllu localizado en el departamento de Oruro (Bolivia). Aquí, por ejemplo, vemos cómo el aliento del canto, cumpliendo funciones homólogas a la sangre, anima a los “espíritus de aliento”, piedras mágicas que habrán de engendrar a los rebaños “con tan sólo sus poderes de aliento” (198). De esta manera, el universo parece funcionar como un cuerpo de cuerpos articulados por un fluido animador que provoca una suerte de fertilización del mundo. En este caso, el cuerpo matriz que mueve el engranaje del cuerpo-universo está compuesto por las mujeres. Escriben los autores: “Las mujeres cantan a los animales dentro de un contexto (...) casi metafísico de lo que podemos llamar una eco- o biósfera andina. Cantan con su aliento de embriaguez, como criaturas inspiradas por el *ispiritu*, capaces de mediar entre los mundos de arriba y de debajo de su universo, y los espíritus de la tierra, el agua y el aire” (197) Los autores explican que es muy probable que esta visión no se limite a Qaqachaka, sino que sea panandina, “con variantes locales sobre un tema a todo lo largo de los Andes” (197).

la otra cimentada sobre la legitimidad de la escritura— constituyen una mutua e irremediable amenaza. La inmensa extrañeza de la una ponía en cuestión la universalidad de la razón occidental; la asombrosa extravagancia de los cuerpos de la otra ponía en riesgo la existencia del eje articulador del universo andino. Así, lo que entra en juego en este encuentro es la tensión entre dos poderíos culturales fuertemente consolidados, por lo que su convivencia era definitivamente imposible. Cualquier desenlace —la conquista, o la expulsión de los conquistadores— requería necesariamente de la destrucción de uno de ellos; vale decir, una guerra que deslegitime el Requerimiento o una que destruya la existencia soberana del cuerpo semidivino del Inca. En estos términos, la decapitación de Atahualpa, que, como vimos anteriormente, implica la fusión de la narración histórica sobre la ejecución de los dos últimos incas, entraña —debido a una articulación metonímica de los cuerpos propia de la cultura andina<sup>33</sup>— la decapitación del universo.

No obstante, es precisamente esta condición la que asegura, de alguna manera, que la cultura vencida sea capaz de producir líneas de fuga que no solamente la salven de su devastación, sino que además le permitan continuar siendo un cuerpo amenazante para la cultura vencedora. La *Tragedia* no prescinde de esta sutileza, pues incorpora en su versión transformada de la historia el canto poético que habrá de recordar a la memoria colectiva el dolor que sucede a la muerte del Inca. “[A]l morir Atahualpa”, dice Margot Beyersdorff “las mujeres principales de la corte se reunieron para elogiar a y lamentar la muerte del difunto”. A partir de entonces, “las exequias y fiestas conmemorativas de origen inca —que comprendían los ritos de llorar por el difunto, llamar a su ánima y relatar los hechos de su vida— servirían de fundamento para el desarrollo de la representación de la muerte del Inca de modo dramático” (198). Estas

---

<sup>33</sup> Como ejemplo de este tipo de articulación en los Andes, remito al lector a la nota al pie anterior.

representaciones son, en sí mismas, un canto plañidero a la muerte del Inca. En el caso que me ocupa, el lamento de las mujeres principales sustituye la narración de las hazañas del soberano por una maldición a su verdugo. Cantan así las *ñusta'kuna* (princesas):

Cómo vamos a subsistir  
sin el Inca, nuestro señor.  
¿Es en verdad o sólo en sueños  
que el gran árbol se ha reclinado?  
¡Ay, tú, Pizarro, *wiraqucha*,  
de plata y oro codicioso,  
que muerte diste a nuestro Inca  
has de morir de triste muerte!  
que tu poderosa grandeza  
se desvanezca para siempre.  
Enemigo de barba, *wiraqucha*,  
vivirás presa del remordimiento.  
Qué hemos de hacer ahora  
sin nuestro Inca poderoso.  
Todo se va entenebreciendo  
como una nube de tormenta (187).

En la obra, esta maldición se cumple. Recordemos: Pizarro regresa a España con la cabeza de Atahualpa. El rey, molesto porque otro rey ha sido ejecutado, ordena el castigo del conquistador, quien muere de remordimiento. Encontramos una versión semejante en Guamán Poma, quien formula este comentario: “Se quiso alsarse como se alsó y mató a un rrey y señor

deste rreyno (...) Y así la soberbia le mató a don Francisco de Toledo” (468). Es significativo que la *Tragedia* concluya con la orden de que el cuerpo, la casa y la descendencia de Pizarro se destruyan en el fuego. Páginas atrás, hacía alusión a la incineración del cuerpo de Tupac Yupanqui y su descendencia, mecanismo utilizado por los generales de Atahuallpa con el objeto de borrar una existencia de la memoria colectiva. De esta manera, tanto el canto de las *ñusta'kuna* como el final de la obra parece decirnos que la destrucción del orden andino no puede ocurrir sin acarrear, también, la destrucción del orden occidental. Esto nos remite, una vez más, a los argumentos con que Guamán Poma sostiene que la extinción de los pueblos andinos habría de menoscabar, necesariamente, el orden cristiano y político de España. Es como si esta visión de las cosas nos indicara que una vez que la conquista engrana a los Andes y a España en un solo cuerpo, la ruina de uno habría de precipitar inevitablemente la ruina del otro. Esta imagen de una destrucción universal, provocada por un vasallo cuya arrogancia lo lleva a actuar como rey, hace del complejo Pizarro-Toledo un súbdito deshonoroso y, al que, por lo tanto, corresponde la hoguera que lo desaparezca de la memoria de la tierra.

Con respecto a esto, cabe tomar en cuenta el modo en que Guamán Poma relaciona la soberbia con la destrucción. Dice este cronista:

Ven acá, conzedera de tu cuerpo que los pies no puede rregir a la cauesa, las manos no puede mandar a la cauesa aunque sea el corazón que es más. No uale nada sin la cauesa y acá sin Dios no uale nada el cristiano. Y cin el papa y la santa madre yglesia no uale el cristiano. Y cin el rrey no uale nada el cuerpo. Y acá quién es la cauesa es el rrey y no otro nenguno (...) No queráyas ser otro don Francisco de Toledo (1032-33).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Guamán Poma escribe esto a propósito de un degollamiento injusto, sin apelación, a un súbdito español.

En este fragmento, salta a la vista la idea de un orden justo y un buen gobierno en analogía con el cuerpo. Para Guamán Poma todo acto de soberbia es una forma de decapitación, el principio que pone el mundo al revés. Más aún, la soberbia, así como la codicia y la lujuria, no solamente coadyuva a la fragmentación del cuerpo andino, sino también a la deslegitimación del fundamento occidental. Sara Castro-Klaren, en un lúcido análisis en el que no deja de mencionar a un Guamán Poma familiarizado con los *quipus*, afirma que el proyecto de escritura que emprende el cronista andino es, además, una crítica a la escritura, ya que su trabajo evidencia las múltiples brechas que existen entre la producción de significado, la interpretación de ese significado y el ejercicio del poder (*The Narrow* 28). Castro-Klaren entiende que en Guamán Poma no existe, en absoluto, una fe ingenua en el signo; por el contrario, explica la autora:

It was time to navigate in the chaos of des-structuration and to interpelate the very root on which the making of rules was based. Only such a deeply perspective could hold a mirror to the Spanish. Deconstruction of the edifice of rule making might show them the unbridgeable gap between the rules as enunciated, their own internal contradictions, and the fraudulent distance between the written rule and its deployment in praxis (28).

De este modo, entendemos con Guamán Poma, una vez más, que la decapitación resultante de la confrontación entre dos órdenes que se oponen entraña una destrucción universal que, como tal, no excluye a ninguno de los dos mundos. En este sentido, además de una empresa de escritura y una crítica a la letra, el proyecto de Guamán Poma es también, como el llanto que sucede a la ejecución del Inca, un canto plañidero cuya voz lamenta la reversión del mundo, al mismo tiempo que entiende la necesidad de recobrar el cuerpo: dada la deslegitimación del signo (u orden occidental), destruidos así los cimientos de una cohesión posible dentro de un orden

occidental, no es descabellada una propuesta de gobierno en que se plantee el regreso al orden andino de las cosas, donde Occidente (el cristianismo, el rey y el papa) y los Andes (la organización del trabajo, el respeto a la diferenciación de funciones dentro de una comunidad, el mando de los nativos en su propia tierra, la reciprocidad y la justicia) puedan articular un engranaje que cure al mundo de su fracturación original.

No es, sin embargo, en el proyecto de Buen Gobierno de Guamán Poma en lo que quiero ahondar, sino en el hecho de que aquí, como en la *Tragedia*, el cuerpo se resiste a su fragmentación. Si bien es cierto que la imagen de la decapitación del Inca comprende, para usar las palabras de Millones, el irremediable “presagio y síntoma de la destrucción del universo” (*Actores* 60), este cataclismo es enunciado en todas las formas posibles de guardar memoria, propias y no propias de los Andes. De esta manera, ahí donde la imagen del Inca decapitado da cuenta de una destrucción universal, la memoria colectiva se cohesiona en torno a esta fragmentación. En este sentido, no es casual que la *Tragedia* y la *Crónica* de Guamán Poma contengan tantas cosas en común: la transformación del garrote por decapitación, las ejecuciones homólogas de los dos últimos Incas, la versión de un Toledo rechazado por el rey, que implica, a su vez, la idea de un rey capaz de escuchar y remediar, y, finalmente, la dolorosa lamentación frente a la destrucción. Sucede que la muerte metonímica del Inca, traducida en un inmenso lamento de dolor –“[e]scriuillo es llorar”, decía el cronista andino– deviene la imagen de un universo-cuerpo fragmentado, cuya fuerza de congregar y entrelazar cuerpos en torno a una memoria compartida, lo convierte en conjuro contra la fragmentación. Semejante articulación del cuerpo no ocurre en los Andes sin un homólogo divino. Si el Inca es, como explicaba Pease, el centro de comunicación entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres, a la fragmentación de su cuerpo en la tierra corresponde la fragmentación de una divinidad: Inkarrí.

En su fusión mítica, Atahualpa y Tupac Amaru I dan cuenta de una destrucción universal, pero también conforman la representación de lo que se puede volver a unir. Se trata de una fuerza poética que extrae del momento de ruptura la energía que la cohesiona.

El mito de Inkarrí ha sido ampliamente estudiado como posibilidad mesiánica. Alberto Flores Galindo, en su clásico libro *Buscando un Inca*, cuenta que, de acuerdo a José Antonio del Busto, Inkarrí nace, efectivamente, de la decapitación de Tupac Amaru I. Sin embargo, comenta, “el proceso es algo más complejo, Inkarrí resulta del encuentro entre el acontecimiento –la muerte de Túpac Amaru I– con el discurso cristiano sobre el cuerpo místico de la iglesia y las tradiciones populares” (47). Esto conduce a Flores Galindo a señalar el mito de Inkarrí, junto a *Los comentarios reales*, de Garcilaso de la Vega, como el origen de un nexo entre la utopía andina –que, según el autor, remonta al *Taki Onkoy*– y la aristocracia del neo-incanato. Dicha amalgama –observa– consiste en la búsqueda de la restitución del imperio a aquel Inca que, asumiendo los rasgos de un mesías, habría de retornar a recomponer el mundo que se había destruido (47-51).

Para Millones, este tipo de lectura, “que se desprende de los textos recogidos (donde se habla del regreso de Inkarrí), termina por ser una percepción recortada del pensamiento andino, que no se agota en el retorno de su monarca histórico” (*Actores* 45). El autor sugiere que Inkarrí va más allá de la lógica mesiánica, ya que “realmente invoca la necesidad de algo más completo, involucra la urgencia de mantener constante el proceso de regeneración”<sup>35</sup> (45). En efecto, Inkarrí es una imagen que tiene la potencialidad de generar un centro en torno al cual el mundo andino pueda concebir una re-articulación. Esto no alude al regreso del poder centralizado del

---

<sup>35</sup> Millones encuentra esta posibilidad regenerativa continua en el teatro popular andino, especialmente en las distintas representaciones de la decapitación del Inca o fragmentación del imperio que tienen lugar en el drama, la danza, las canciones populares y los rituales.

Inca –el mismo que desaparece completamente tras la ejecución de Tupac Amaru I– sino precisamente al vacío que deja esta ausencia de poder, siendo la imagen del dios decapitado el nuevo habitante de este vacío.

Veamos rápidamente dos ejemplos. Una versión de este mito, recogida por Alejandro Ortiz en Chacaray (Ayacucho), en 1970, relata que Inkarrí –hijo del Sol y de la Luna, capaz de amarrar al Sol para que el tiempo dure y de hacer caminar a las piedras– emprende el propósito de responder al llamado de España mediante la construcción de un puente de oro sobre el mar que le permitiera llegar hasta allá. No concluye el puente porque España lo mata con armas de fuego, inmediatamente después lo decapita y se lleva la cabeza consigo. Se sabe que la cabeza está viva porque le crece la barba. “[Cristo] no tiene que ver nada con Inkarrí (...) está aparte” y “[c]uando el mundo se voltee va a regresar Inkarrí y va a andar, como en las épocas antiguas” (Montes Ruiz 435-36). El segundo ejemplo proviene de la muy comentada versión de Puquio (Ayacucho), recogida y traducida por José María Arguedas en 1953. Aquí, Inkarrí es hijo del Sol y de una mujer salvaje. Dado su poder de dar órdenes a las piedras, las arrastra a azotes hasta las alturas, y luego funda una ciudad. Encierra al viento y amarra al Sol para que el tiempo dure y él pueda “hacer lo que tenía que hacer”. Entonces lanza una barreta de oro hasta encontrar el lugar para fundar el Cuzco. “El Inka de los españoles [apresa] a Inkarrí, su igual”. No se sabe dónde, “sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies”. Inkarrí volverá “cuando esté completo su cuerpo (...). Ha de volver (...) si Dios da su asentimiento” (Bendezú 277).

Es evidente que ambas versiones son muy distintas. De hecho, el mito de Puquio, y no así el de Chacaray, contiene varios elementos significativos de uno de los mitos fundacionales del Cuzco. No obstante, lo que interesa aquí son las semejanzas, es decir, esos detalles que, en

mayor o menor grado, registran lo siguiente: el carácter fundacional de Inkarrí (dios que ordena a las piedras moverse y amarra al Sol para detener el tiempo), la inconclusión de su proyecto (si en la historia de Chacaray, Inkarrí no consigue terminar el puente de oro, en la de Puquio su tarea civilizatoria es interrumpida por el “Inka de los españoles”), el vaciamiento de dios provocado por el destierro (la cabeza llevada a España, en un caso, la pérdida del cuerpo, en el otro) y, finalmente, el destierro traducido en la separación de la cabeza del cuerpo. A todo lo anterior, cabe añadir el último detalle: Inkarrí va a volver. En el primer caso, porque la cabeza sigue viva, y cuando el mundo se voltee, él podrá andar como antes; en el segundo, cuando su cuerpo haya terminado de crecer y Dios dé su consentimiento.

Ciertamente, la sujeción del retorno del Inka al asentimiento de Dios confirma un carácter mesiánico-cristiano en el mito de Puquio; asimismo, pese a la carencia de vínculo entre Inkarrí y Cristo, el *pachakuti* (o “cuando el mundo se voltee”) puede implicar una condición apocalíptica y, por lo tanto, mesiánica en el mito de Chacaray. No obstante la relevancia de estas posibilidades (que han sido ampliamente estudiadas),<sup>36</sup> lo que interesa aquí es la potencia de la memoria colectiva. Leídas juntas, estas dos versiones, pese a sus diferencias, dan cuenta de una misma plataforma histórica: un mismo origen, una misma experiencia de ruptura y una misma expectativa con respecto al porvenir. Cuánto de la subversión esperada excluya, o no, la idea de un Dios cristiano no es algo imprescindible cuando consideramos que las fronteras de Inkarrí no corresponden con los límites de los Estados nacionales, sino con los del Tahuantinsuyu.<sup>37</sup> En otras palabras, esté o no sujeto a elementos cristianos o caracteres mesiánicos, lo que interesa aquí es que Inkarrí es aún una imagen viva en la memoria colectiva.

---

<sup>36</sup> Remito al lector a la nota al pie 21 de este trabajo.

<sup>37</sup> López-Baralt comenta que Gerald Weiss, en su trabajo “Elements of Inkarrí East of the Andes”, “prueba que la difusión geográfica de mito de Inkarrí trasciende los límites de la sierra central andina y alcanza la selva tropical” (31).

Según Roger Bastide, por memoria colectiva puede entenderse un “sistema de interrelaciones de memorias individuales”. Y añade:

Si se necesita de otro para recordar, como lo dice muy bien Halbwachs, tal no ocurre, sin embargo, porque “yo y otro” estemos inmersos en un mismo pensamiento social, sino porque nuestros recuerdos personales se articulan con los recuerdos de otras personas en un juego bien pautado de imágenes recíprocas y complementarias (cit. en Millones, “La memoria” 17).

A la luz de los ejemplos provistos por los Andes –o al menos en el caso de esta región–, pienso, con todo, que la articulación de la memoria colectiva tiene que ver a la vez con la intervinculación entre recuerdos individuales y la inmersión de una colectividad en un pensamiento social; lo primero origina lo segundo, y lo segundo coadyuva a lo primero. La complementación y reciprocidad entre los recuerdos difundidos en canciones, danzas y rituales por los pobladores andinos construye un pensamiento social que no solamente refuerza el contenido de aquella difusión, sino que además garantiza su continuidad. En este sentido, el mito de Inkarrí constituye la materialidad narrativa que da cuenta de más de cuatrocientos años de producción de estos entrelazamientos. El dios descabezado ha logrado habitar e instalarse en el centro vacío del organismo andino (político, religioso y cultural) producido por la fragmentación que sigue al primer encuentro colonial en la región. Aunque esta imagen no restituye la cabeza al cuerpo (y quizás se trate precisamente de esto), construye vínculos sociales que carecen de límites en el espacio y en el tiempo. Su desaparición (no así su transformación) ya es definitivamente imposible; por extensión, los vínculos que lo mantienen vivo no son fácilmente perecederos. Así, la memoria que sostiene a Inkarrí, y viceversa, por el solo hecho de ser un acontecimiento colectivo –aunque no revierte la inmensa ruptura que da origen al mito (o a la versión

poscolonial del mismo),<sup>38</sup> y pese a sus transformaciones–, compone una gran conspiración (consciente quizás en algunos, e inconsciente en otros) en contra de la fragmentación de ese cuerpo cultural que describe a los Andes. No se trata aquí del retorno del Inca, ni del regreso a la civilización interrumpida por la conquista. El retorno de Inkarrí consiste, más bien, en la composición de una colectividad cultural de inmensa magnitud que, fundamentada por una memoria compartida, puede devenir un organismo irreverente. Si esto es así, Inkarrí es la imagen de un cuerpo colectivo concreto que extrae de sí mismo la fuerza para existir en sus propios términos, pese a las imposiciones de instancias foráneas de poder, o incluso apropiándose de ellas –como hacen, por ejemplo, Guamán Poma y la *Tragedia del fin de Atahualpa* con la escritura y la historia oficial–, y pese también a las transformaciones relacionadas con el cristianismo y, en general, con la episteme occidental, cuya presencia, por supuesto, es evidente en todos estos textos.

Maurice Halbwachs arguye que la diferencia entre memoria colectiva e historia consiste, principalmente, en que la primera conforma “una corriente de pensamiento continua”, ya que “retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene”. Si un “período deja de interesar al período que sigue”, esto no quiere decir que el pasado haya sido olvidado por el grupo que lo ha experimentado, sino que el presente pasa a ser habitado por un nuevo grupo al que esa experiencia ya no le corresponde (213-14). Más adelante, Halbwachs explica que “en el desarrollo continuo de la memoria colectiva” no existen “líneas de separación claramente trazadas” entre un grupo y el otro, sino más bien “límites irregulares e inciertos” (215). La historia, por su parte, “divide la serie de siglos en períodos”, dando la impresión de que todo —“intereses en juego, dirección de los espíritus, modos de apreciación de

---

<sup>38</sup> Pease sugiere la hipótesis de que Inkarrí es un mito anterior incluso al Tahuantinsuyu, de lo contrario habría desaparecido junto con el culto solar de los Inkas (“La visión” 73-75)

los hombres y de los hechos, tradiciones y perspectivas de futuro”— ha sufrido una completa renovación de un período a otro (215). De lo anterior, el autor extrae una segunda diferencia: “La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta”. Los personajes y los acontecimientos son olvidados “porque los grupos que conservan su recuerdo han desaparecido” (215). Por lo tanto, continúa Halbwachs, [s]i la duración de la vida humana se doblara o triplicara, el campo de la memoria colectiva, medido en unidades de tiempo, sería mucho más extenso” (215).

Pues bien, la propensión de los registros andinos a articularse en torno a una imagen corporal de la memoria colectiva —en el caso que me ocupa: el dios decapitado— no nos permite plantear, del modo en que lo hace Halbwachs, una diferenciación tajante entre memoria colectiva e historia. Sucede que esa imagen corporal que cohesiona una colectividad deriva de un encuentro entre la historia y el mito, entre las transformaciones infiltradas por el mito en la historia y las aportaciones de la historia al mito. Esta mutua alimentación produce textos vivos: la teatralización del fin de Atahuallpa, la proliferación de las versiones del mito de Inkarrí, los intertextos interpelados en la crónica de Guamán Poma, los manuscritos tachados, rescritos, añadidos, restados de los dramas populares; y, finalmente, lo que hace todo más intrincado aún: el entrelazamiento de todos estos textos y el consecuente fortalecimiento de la imagen corporal que los engrana. En todos ellos, la historia y la memoria colectiva cumplen su rol: la primera, casi como una confirmación del planteamiento de Halbwachs, divide el tiempo y el espacio de los Andes en un antes y un después de la ejecución del Inca; la segunda, cumpliendo en parte las apreciaciones del sociólogo francés, empalma unos recuerdos con otros —la muerte de los dos últimos Incas, por ejemplo— y olvida determinados sucesos en beneficio de esa articulación —así es como la estrangulación de Atahuallpa nunca ocurrió.

Así, aquí no solamente se trata de la memoria de una sociedad, sino de un cuerpo colectivo que monta la historia en sus propios términos. Al mismo tiempo –y he aquí la mayor diferencia entre la memoria colectiva teórica de Halbwachs y las prácticas vivas de la memoria colectiva andina–, al crear memoria, la colectividad de esta región también produce y consolida un legado cultural. Por lo tanto, no es fortuito que el manuscrito de Chayanta nos remita a la crónica de Guamán Poma y ésta al mito de Inkarrí y éste nuevamente al manuscrito; y habría que añadir, en este trenzado, los cientos de versiones que difunden estas historias en la región. Es precisamente por esto que, en los Andes, esa “corriente de pensamiento continua” que es, para Halbwachs, la memoria colectiva, abarca hasta tal punto el tiempo y el espacio que su continuidad no necesita de la duplicación o triplicación de la vida humana. Como respondiendo a su gnoseología de cuerpos entramados, la memoria colectiva andina entrelaza sujetos históricos, géneros y versiones en beneficio de la imagen corporal que le permita entrelazar también poblaciones y generaciones. De esta manera, la decapitación histórica que precipita la conquista origina un tiempo de crisis que convierte el cuerpo degollado en una paradójica imagen de enfermedad y curación. Aquí, el dolor es también el canto plañidero que precipita la danza imperecedera del cuerpo.

### 3.0 CAPÍTULO II

#### EN EL HORIZONTE DE LA MEMORIA LARGA:

#### LAS DANZAS IMPERECEDERAS DEL CUERPO

Yo vi al gran padre “Untu”, trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y del arpa que tocaban a mi lado, junto a mí. Fue en la madrugada. El padre “Untu” aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña. La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre. Su viaje duró acaso un siglo. (Arguedas, “La agonía” 149)

Así cuenta el narrador de “La agonía de Rasu Ñiti” –el conocido cuento de José María Arguedas– el modo en que recuerda una de las proezas que da cuenta de la magnanimidad de la Danza de las tijeras. Para Cornejo Polar, con la inclusión de la cultura andina en su obra, Arguedas nos permite entender que el valor de la fraternidad compensa en parte la humillación y la miseria sufrida por el pueblo indio. “[E]l apego a la música y la danza”, dice este crítico, “se convierten en signos de una identidad grupal que mantiene su poder creativo, la aptitud para relacionarse mágicamente con la naturaleza y experimentar la existencia como un acto de (...) comunicación con el cosmos; esto es, valores sociales que la opresión no ha destruido” (“Estudio” 28). Si bien es cierto que la música y la danza exteriorizan en Arguedas un vigor

cultural por el que una colectividad parece cohesionarse en torno a la afirmación de una identidad, los alcances de ambas manifestaciones artísticas son más vastos. El espacio-tiempo creado por la composición del sonido de los instrumentos, las voces en los cantos y los cuerpos danzantes se abisma hasta aspirar el universo y las centurias. Recordemos: “La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo”; y más adelante: “Su viaje duró acaso un siglo”. En este cuento, el movimiento del danzante nos permite asistir a una imagen en que el espacio-tiempo se destemporaliza y, complementariamente, se torna perpetuo. En otras palabras, si temporalizar quiere decir, de acuerdo a la Real Academia Española, “convertir lo eterno y espiritual en temporal, o tratarlo como temporal”, la destemporalización remite al suceso inverso: lo temporal regresa a lo espiritual y eterno; entonces, el tiempo de la danza corresponde con acaso un siglo, y la voz de las tijeras abraza al menos el mundo. Danza, música y voz marcan así el flujo de un movimiento que organiza la fuerza dinámica por la que los elementos (el padre Untu, la sogá movediza, las tijeras, el violín, el arpa, la gran montaña, los millares de indios y mestizos, el eucalipto de la torre) componen el instante y el lugar en que todos ellos cohabitan articulando el cuerpo de cuerpos que da forma sonora al universo.

“La agonía de Rasu Ñiti” es, en este sentido, una fracción metonímica de la obra de Arguedas. No solamente en su narrativa encontramos imágenes engranadas por el tiempo-ritmo de la música –una dimensión inseparable del espacio, entendido como un cuerpo de órganos entrelazados e interdependientes– sino también en sus trabajos ensayísticos y en sus estudios antropológicos. Recordemos, como ejemplo de su obra ficcional, aquella escena en que Diego, el zorro de arriba, trenza los hilos de Chimbote a medida que danza y hace danzar a don Ángel en la fábrica de harina de pescado; o el *zumbayllu*, cuya “voz representa”, en palabras de Carlos Huamán, “el sonido que producen las vibraciones de objetos pequeños y ligeros como las alas de

los insectos”, a la vez que su música y su luz “se convierten en una especie de emisor de mensajes que llegan a lo más profundo del sentimiento humano” (62-63). Lo propio ocurre con las voces de mujeres y hombres en los cantos que Arguedas describe en tantos de sus ensayos. Así, por ejemplo, en “Ritos de la siembra”, donde “el canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo frío y hundirse a lo más hondo, en lo más duro del suelo” (86); o en “Ritos de la cosecha”, donde “este canto sale como brotado de la entraña misma de los campos, el aire lo lleva al cielo, lo arrastra por la sombras, lo mezcla con la nubes, lo reproduce con extraña fuerza en los roquedales y bajo la fronda de los grandes eucaliptus” (102). Es de esta manera que estos textos dan cuenta poética de cómo el canto y la danza penetran, en los Andes, los recodos del universo, recogiendo y transmitiendo conocimiento.

Concentrado en el conocido debate entre Arguedas y Cortázar –específicamente en la respuesta al escritor argentino que Arguedas publica en su “Tercer diario” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>39</sup>–, John Landreau advierte que lo sugestivo de las líneas del novelista peruano radica en su enérgica defensa de una forma de conocimiento proveniente de los orígenes de la cultura oral quechua (“Quechua oral culture”) así como en el rechazo de la idea de que este conocimiento sea menos válido que el asociado con la escritura y la ciudad (“writing and the city”) (102). En el fragmento de *El zorro* referido por el crítico leemos lo siguiente:

---

<sup>39</sup> Recordemos que esta polémica se inicia con una carta que Julio Cortázar escribe a Roberto Fernández Retamar desde París, el 10 de julio de 1967, y que se publica el mismo año en *Casa de las Américas*. El párrafo que origina el disgusto de Arguedas dice así: “El telurismo (...) me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor ‘de zona’, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas” (“Acerca de la situación” 270-71). En su réplica, publicada por primera vez en la revista *Amaru* como adelanto de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas reafirma el provincialismo como característica de todo escritor: el de aquel que escribe, ciertamente, en el marco de lo nacional, pero también el de aquel que, enmarcándose en “el valor en sí”, un estrato no menos cerrado que el terruño, aspira a la esfera supranacional (*El zorro* 21). El fragmento al que alude el artículo de John Landreau es la respuesta del escritor peruano a la réplica que Cortázar publica en la revista *Life en español* de enero de 1968.

Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irradísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo, que he aprendido menos de los libros que de las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca, entre un oboe, un penacho de totora, la picadura de un piojo blanco y el penacho de la caña de azúcar: entre quienes, como Pariacaca, nacieron de cinco huevos de águila y aquellos que aparecieron de una liendre aldeana, de una común liendre, de la que tan súbitamente salta la vida. Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades (174).

Si bien Arguedas sostiene aquí, no la oposición, sino la diferencia entre dos formas de conocimiento, la del libro y, digámoslo así, la del terruño o provinciana, esta distinción no se produce, como planteara Landreau, entre la ciudad letrada y la oralidad. Lo que se sugiere en este fragmento es, más bien, un contraste entre dos maneras disímiles de relacionarse con el lenguaje. Arguedas afirma haber aprendido menos de los libros que de la cotidianidad andina; y no debe su condición de letrado a su capacidad de llevar dicha cotidianidad a la letra (lo cual corresponde con el modo en que el etnólogo convierte su investigación de campo en conocimiento), sino a la de vincularse con los lenguajes vitales (incluido el libro) sin abandonar esos “círculos y profundidades” de un saber que, en su caso, precede, pone en crisis y sucede a la escritura. De esta manera, no es de extrañar, como apuntan varios críticos, que la narrativa y la labor antropológica del autor se nutran mutuamente,<sup>40</sup> y que muchas veces sea difícil distinguir

---

<sup>40</sup> Ensayos sobre Arguedas concentrados en esta temática –el vínculo entre su labor como escritor y la que realiza como antropólogo– se encuentran recopilados en el libro *Arguedas. Entre la antropología y la literatura*, coordinado por Francisco Amezcua Pérez.

en él la ficción del trabajo académico. En este sentido, la diferencia entre el letrado-Arguedas y el letrado-Cortázar repite la perceptible diferencia entre el analfabeto-Atahualpa y el analfabeto-Pizarro; vale decir, una vez más, estos encuentros no exponen una representación de la tradición oral en pugna con una representación de la tradición escrituraria, tampoco una contraposición entre una escritura alfabética y otra que no lo es. Lo que aquí está en juego es más bien un encaramiento entre un sujeto cuya relación con la palabra (oral o escrita) está mediada por un lenguaje que quiere ser universal (“los valores a secas” que apologizara Cortázar) y otro sujeto cuya vinculación con esa misma palabra está mediada por un lenguaje que quiere ser el vínculo material entre el cuerpo y el mundo (el “terruño” que defendiera Arguedas).

Lo anterior puede explicarse, a manera de paréntesis, con el cuento “El etnógrafo” de Jorge Luis Borges. Fred Murdock, un estudiante norteamericano de etnografía a quien aconsejan en la universidad “el estudio de lenguas indígenas” con el propósito de que emprenda una investigación sobre los “ritos esotéricos que perduran en el oeste”, es descrito por el narrador como un sujeto “[n]ada singular”, quien, “[n]aturalmente respetuoso, no descreía de los libros ni de quienes escriben los libros” (989). El proyecto académico que le es propuesto, y que concluiría con la publicación de una tesis que descubriera el secreto que “los brujos revelan al iniciado”, lleva al personaje a convivir con aquellos “hombres rojos” por más de dos años. Es de este modo, continúa el narrador, que el protagonista llega “a pensar de una manera que su lógica rechazaba” (989). Una mañana, posterior al día en que el maestro indígena, basado en los sueños del iniciado, le revela a Murdock “su doctrina secreta”, el personaje regresa a la ciudad sin despedirse de nadie. Allí resuelve no publicar el secreto, no porque la lengua inglesa le fuera insuficiente (“podría enunciarlo de cien modos distintos y aún contradictorios”, explica), sino porque la ciencia – “nuestra ciencia”, dice explícitamente a su profesor– le parecía ahora “mera

frivolidad”, además de que el secreto en sí mismo no tenía el valor de los caminos que conducían a él. Estos caminos, sugiere el iniciado, “hay que andarlos”. La historia concluye con esta información: “Fred se casó, se divorció y es ahora uno de los bibliotecarios de Yale” (990).

Esta última línea del cuento relativiza tanto la centralidad del conocimiento letrado del estudiante como la envergadura del saber que el iniciado transita en aras de la adquisición de la doctrina secreta. La combinación de ambas cosas parece dejar al personaje en una suerte de lugar intermedio en que éste no entra ni sale del todo del mundo letrado a la vez que participa y no del aprendizaje adquirido entre las tribus indígenas. Es como si la propia narración, al no permitirnos el acceso a la palabra del maestro indígena –a la vez que nos ofrece un libro que nunca se escribirá–, legara al lector una inquietud de conocimiento que el dato biográfico sobre Fred Murdock, al final del cuento, no hace más que acrecentar. Lo único que nos es dado saber es que aquellos caminos que, según el personaje, son para andar y no para escribir, apartan al estudiante de la etnografía; a la vez, estos mismos caminos parecen no proveer el secreto de una vida excepcional. Quizás quepa extraer de aquí que, ante la carencia de un saber universal, el objeto de la epistemología (de toda epistemología) no sea el conocimiento en sí mismo, sino ese trazo (danza o escritura) que, lejos de proveer una respuesta generalizable (una verdad, una historia oficial, un sentido definitivo) somete al mundo a su constante transformación. De ahí, quizás, que Murdock renuncie a la escritura del gran libro y se convierta en un organizador de libros, léase alterador, o quizás guardián, del orden del archivo.

Planteadas así las cosas, pienso que la respuesta de Arguedas a Cortázar no es ajena a esta reflexión. Para el segundo, la obstinación de exaltar “los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo” es el resultado de “falencias culturales” (270-71). Por su parte, el autor de *Los ríos profundos* rivaliza con el postulado de un saber erudito y universal,

sostenido por valores a secas; y así también, con la idea de que el mundo concebido fuera de esos valores se entienda como una falencia cultural y no como una diferencia cultural. Lo que me interesa subrayar en el cuento de Borges, sin embargo, no es la homología entre el etnógrafo Murdock y el etnógrafo Arguedas –en realidad, entre ellos existen más diferencias que semejanzas– sino, más bien, la distancia inquietante entre el libro y el secreto.

Mientras el libro es el fin último y central del etnógrafo (no el espacio en que se habría de revelar la doctrina secreta de los hombres rojos, sino las páginas que darían cuenta de la eficacia de un método científico de conocimiento y de su resultante cognitiva), el secreto en sí mismo tiene menos valor que los caminos recorridos para llegar a él. En otras palabras, en el primer caso, el proceso de adquisición de conocimiento es irrelevante cuando éste no es sistematizado en un enunciado definitivo y verdadero; en el segundo caso, en cambio, la inexistencia del enunciado conclusivo no suprime la relevancia de la experiencia del proceso (o los procesos) que condujeron a él. Así, mientras el estudiante emprende un viaje hacia la verdad (el secreto transformado, finalmente, en enunciado; el silencio convertido definitivamente en signo), el iniciado experimenta su transformación ahí donde el cuerpo se torna fundamental (“acostumbró su paladar a sabores ásperos [dice el narrador], se cubrió con ropas extrañas, olvidó los amigos y la ciudad, llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba” (989)). Así, a la vez que el iniciado expone el cuerpo a su conversión en otro, su nuevo modo de pensar suspende la enunciación de la verdad, lo regresa al silencio del enunciado nunca dicho, y mucho menos escrito.

Podríamos entender en los mismos términos el trabajo de Arguedas: su escritura como una puesta en crisis del signo, a través de una comprensión del lenguaje mediada por el cuerpo. No obstante, dos aspectos distancian al etnógrafo peruano del etnógrafo de Borges. Primero, el

recorrido de Arguedas no es uno que vaya de la academia (y sus implicancias: métodos, hipótesis, etc.) hacia la comunidad que se quiere estudiar (como ocurre con Murdock cuando abandona la ciudad en dirección a los hombres rojos), sino al revés: de las comunidades indígenas (y sus implicancias: cultura, lengua, saberes, etc.) a la academia que, entonces, tocada por los nuevos saberes, debe someterse a cierta transformación para enunciarlos. Segundo, la transformación de Murdock no modifica la relación del personaje con la ciencia; esta vinculación simplemente se rompe, Murdock se aleja de la etnografía, y así también de la tribu que le imparte la doctrina secreta. Arguedas, en cambio, ejerce la etnografía, pero sin dejar de introducir en sus enunciados una poética que, desbordando el signo, convierte sus descripciones en imágenes sonoras, derrotero opuesto al silencio de Murdock. A la vez, la labor científica de Arguedas, que podemos entender como una suerte de contra-ciencia, privilegia el vínculo afectivo y social del autor con las comunidades que sustentan su obra, desplazando así la presunta e imprescindible objetividad del científico.

En suma, Fred Murdock llega a su destino con un método científico (recordemos que él “no descreía de los libros ni de quienes escriben los libros”) y una página en blanco que habría de llenar una vez que adquiriera la revelación ansiada. No obstante, acaecida esta revelación, el personaje entiende que llenar la página carece de sentido y opta por dejarla en blanco. El etnógrafo lo abandona todo: tribus y ciencia. Arguedas, en cambio, llega a la ciencia con un saber distinto del occidental y, descreído de los libros y de quienes escriben los libros,<sup>41</sup> se dispone a inventar el método que le permitiera verter en páginas llenas de “valores a secas” esos

---

<sup>41</sup> En su ensayo “Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo”, Arguedas apunta que esa “otra gente”, que llega a los Andes “con otro idioma, expresión de otra raza y de otro paisaje”, hizo “mala literatura”, ya que carecían de la armonía entre ellos y el paisaje. (141).

“cien modos distintos y aún contradictorios” de enunciar el secreto.<sup>42</sup> Recordemos, como un ejemplo entre muchos, un fragmento de 1939:

Cuando [el mestizo, dice Arguedas,] pueda hablar y hacer literatura en castellano con la absoluta propiedad con que ahora se expresa en kechwa, ese castellano ya no será el castellano de hoy, de una insignificante y apenas cuantitativa influencia kechwa, sino que habrá en él mucho del genio y quizá de la íntima sintaxis kechwa. Porque el kechwa, expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz, vive en el mestizo como parte misma, y esencial, de su ser y de su genio (“Entre el kechwa” 143).

Esta cita explicita la preocupación de Arguedas, desde el inicio de su creación literaria,<sup>43</sup> por la búsqueda de un lenguaje que permita la vinculación justa entre el castellano y el quechua, de tal suerte que en esta nueva lengua pueda infiltrarse el terruño sin que esto signifique, como diría años después el mismo Arguedas, “que la nación vencida renuncie a su alma” (*El zorro* 257).

---

<sup>42</sup> La opción de Arguedas coincide con la que expone Silvia Rivera Cusicanqui en su artículo “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral”. El planteamiento de la autora parte, precisamente, de su reflexión sobre “El etnógrafo” de Borges: si Fred Murdock, frente a un conocimiento fetichizado y convertido en instrumento de prestigio y poder”, opta por el silencio con el objeto de preservar la integridad de la tribu norteamericana, Rivera halla en esta actitud pasiva una condena de las comunidades indígenas a la clausura y a la intraductibilidad (158). Evidentemente, sostiene la autora, la apertura no puede ocurrir cuando, “en el plano epistemológico”, existe “una relación asimétrica” entre un “sujeto cognoscente”, que comparte una visión del mundo occidental, “y un ‘otro’ étnico, cuya identidad [es] atribuida desde afuera” (162). Se trata, más bien –explica– de impulsar una “autoconciencia y organización autónoma india” que produzca sus propios planteamientos teóricos y epistemológicos (159).

<sup>43</sup> “Entre el kechwa y el castellano” (1939) es el ensayo en que Arguedas transmite, por primera vez, su preocupación por el lenguaje. Su primer libro de narrativa –*Agua*– se publica en 1935; a éste le sigue *Yawar fiesta*, en 1941. Treinta años después de la publicación, en *La Prensa* de Buenos Aires, del ensayo referido, podemos encontrar en Arguedas la misma necesidad de reflexionar en torno a cómo introducir el alma de la lengua quechua en el castellano. Dice así, por ejemplo, en “La novela y el problema de la expresión literaria” (1959): “¿Es que soy acaso un partidario de la ‘indigenización’ del castellano? No. Mas existe un caso, un caso real en que el hombre de estas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio” (157).

Recordemos que el silencio optado por el protagonista de “El etnógrafo” responde al sinsentido de enunciar una palabra proveniente de una otra episteme en un lenguaje que se torna frívolo al momento de aprehender, sin éxito, el contenido de tal palabra (“nuestra ciencia” [decía Murdock] “me parece una mera frivolidad”). En contraposición, diría William Rowe, Arguedas, “[c]uanto más trató de penetrar en la cultura quechua como un verdadero modo de pensar y percibir y no como una serie de actitudes desconectadas, tanto más perfeccionó el uso del castellano para transmitir su lógica interna” (“Mito e ideología” 61). Aquí, el crítico se refiere a cómo en Arguedas el trabajo con el castellano implica desde una modificación significativa de esta lengua mediante la sintaxis del quechua (esto, sobre todo, en sus primeras narraciones, como *Agua y Yawar fiesta*, pero también en *Todas las sangres*)<sup>44</sup> hasta un uso más “normal” (66) de la misma en relatos tales como “La agonía de Rasu Ñiti” o su novela *Los ríos profundos*. Para Rowe, es en estos últimos donde el escritor consigue con más eficacia el propósito de “una penetración más profunda de la cultura quechua” (66).

Al margen de qué tanta razón asista a esta crítica en sus afirmaciones, lo que interesa aquí no es el acierto de Arguedas al momento de modificar, fragmentar, pulir o “perfeccionar” el uso del castellano, sino su constante búsqueda por insertar en él las profundidades de un saber atado a otra lengua. La opción de Arguedas por explorar en la escritura un modo de *desfrivolizar* ese lenguaje que, sin ser quechua, lo incorpora (el de cierta literatura escrita en castellano y el de la

---

<sup>44</sup> Rowe no menciona en este conjunto *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Es importante señalar que, si bien el crítico cuestiona el mecanismo de Arguedas (el de modificar el castellano con intromisiones de la sintaxis del quechua), entiende que “[e]l énfasis que pone Arguedas en las modificaciones sintácticas hace que su lenguaje literario difiera mucho del lenguaje empleado por los escritores regionalistas o indigenistas que realizaban modificaciones fonéticas o morfológicas para transmitir un dialecto regional o para dar una impresión de idiomas indígenas” (49). A diferencia de estos escritores, advierte Rowe, en acuerdo con Edmundo Bendezú, Arguedas crea, “sobre todo en los diálogos, una lengua inventada por él, cuya eficacia es la de un instrumento literario y no de un instrumento naturalista de crear el habla local” (49). Quizás la última novela de Arguedas (en enunciaciones como las de sus personajes Moncada o Don Esteban, para nombrar dos ejemplos) confirma como ninguna otra esta apreciación. ,

ciencia), responde a la necesidad de modificar la palabra con el objeto de articular un organismo en que los distintos cuerpos que componen la tierra (a la vez andina y occidental) con la que el escritor se articulaba dejaran de repelerse y se engranaran. Quizás por esto, la labor del Arguedas escritor comienza por señalar la importancia de una literatura que dé cuenta de la relación integral entre el hombre y la tierra (el paisaje, la luz, los sonidos, los animales, etc.). En otras palabras, existe en su obra el constante propósito de crear, sí, un nuevo lenguaje, pero también, y en consecuencia, el de dar cuenta de otros modos de relacionarse con el lenguaje. En Arguedas encontramos una voluntad por poner en crisis la materialidad fonética y/o visual de una palabra conectada a su significado, y la de abrir tiempo y espacio en el significante huérfano para ingresar en él una lógica metonímica de entender el mundo, ésa en que la vitalidad de cada elemento describe la dinámica del universo. “Se podría ir más allá”, diría Rowe:

(...) e inferir un paralelo en la similitud con la visión del mundo quechua; en ella se tiene la idea que el hombre y la naturaleza pertenecen a una sola realidad y no existe el concepto del individualismo; esto implica que todas las acciones son cosmocéntricas y ninguna acción es el producto de una fuerza independiente. Está claro que la intención de Arguedas es que la transferencia de los patrones de la sintaxis quechua a la construcción castellana deberían alcanzar ese objetivo cosmocéntrico (“Mito” 52).

Quizás lo anterior nos permite comprender en qué sentido, para Arguedas, “ese valor en sí” al que Cortázar aspirara significaba otra forma de provincialismo, “un estrato no menos cerrado que el terruño” (*El zorro* 21). Cabe, pues, entender el cosmocentrismo del que habla Rowe no tanto como una descripción de la lógica quechua de concebir el mundo, sino como una forma de vincularse con éste por medio de un lenguaje que accione (como lo hace, por ejemplo,

el ritual o el canto) una conexión del cuerpo con la materia viva de la que está compuesto todo microcosmos. Si recordamos aquellas palabras –continuamente citadas por la crítica– con las que el autor de *El zorro* proclama haber intentado “convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores” (*El zorro* 257), entendemos entonces que, en oposición a lo que sugirieran Cortázar en la década de los sesenta y, más tarde, en los noventa, Vargas Llosa,<sup>45</sup> no hay aquí una opción por una esencia cultural que habría que mantener intacta –como ocurre en el cuento de Borges– sino más bien una apuesta por una potencialidad cultural que tiene la capacidad de transformarse sin abandonarse (sin dejar de ser distinta)<sup>46</sup> y que es, por esto mismo, capaz de universalizarse.

Si esto es así, cabe entender el proyecto de Arguedas no como una labor cosmocéntrica – que implica descansar el cambio social en la enunciación profunda de la cosmovisión quechua–, sino como una labor centrífuga, en el sentido de que va de un centro (el cuerpo, que es toda materia viva) al mundo, sin reducir el mundo a la centralidad de un concepto o de una definición o de un valor que se pretenda universal. Por ello, no se trata únicamente de descentralizar el signo o de ponerlo en crisis (Cortázar y Borges, desde una concepción distinta de la literatura,

---

<sup>45</sup> A propósito de *Yawar fiesta*, Vargas Llosa observa lo siguiente: “Arguedas opta, entre las distintas versiones del indigenismo que rivalizaban en el Perú en la década del treinta, por la más excluyente, la de Luis E. Valcárcel: la racial y la cultural” (177). Algo similar sugiere el fragmento de Cortázar al que Arguedas replica en su “Primer diario” de *El zorro*. El escritor argentino, sin aludir al autor de *Yawar fiesta*, pero refiriéndose a un cierto tipo de literatura que bien podría incluir esta obra, escribe: “¿Podrías tú imaginarte a un hombre de la latitud de un Alejo Carpentier convirtiendo la tesis de [*Los pasos perdidos*] en una inflexible bandera de combate? Desde luego que no, pero los hay que lo hacen, así como hay circunstancias de la vida de los pueblos en que ese sentimiento de retorno (...) puede derivar a una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del deprecio más insensato se abra a todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar” (270-71).

<sup>46</sup>Recordemos el siguiente fragmento de Arguedas, de “El complejo cultural del Perú”: “La vitalidad de la cultura prehispánica ha quedado comprobada en su capacidad de cambio, de asimilación de elementos ajenos. La organización social y económica, la religión, el régimen de la familia, las técnicas de fabricación y construcción de los llamados elementos materiales de la cultura, las artes: todo ha cambiado desde los tiempos de la Conquista; pero ha permanecido, a través de tantos cambios importantes, *distinta* de la occidental” (2).

también lo hacen), sino además de transformar nuestros vínculos con el lenguaje, de tal manera que éste devenga signifiante a colmarse, precisamente, de esa continuidad metonímica que va entretejiendo los cuerpos –mediante los sonidos de los ríos, por ejemplo, o la danza y el canto que se escucha desde alguna comunidad– para integrar toda la materia que nos rodea.

Esto hace posible entablar lazos con otras formas de conocimiento que, siendo distintas de la andina, también privilegian el cuerpo, y no la palabra, al momento de ponernos en relación con el mundo por medio del lenguaje. No es mi intención abordar aquí otras epistemologías indígenas o epistemologías alternativas a la occidental, sino más bien, para usar las palabras de Arguedas, la parte humana de la occidental; es decir, ésa que no somete el signo a la razón, y libera el signifiante hacia su posibilidad de devenir otros lenguajes.

Veamos. Derrida, en el primer capítulo de su *De la gramatología*, se hace la siguiente pregunta: “Una lingüística moderna, es decir una ciencia de la significación que quebrara la unidad de la palabra y rompiera con su pretendida irreductibilidad, ¿tendría aún alguna relación con el ‘lenguaje’?” (29). Este cuestionamiento contiene, de manera implícita, la peligrosidad de lo que Derrida ha denominado “*la apertura del juego*” (12), entendida como la aparición de la escritura en el habla. Si para el siglo XVIII en occidente (Rousseau), la escritura no podía ser más que “una función secundaria e instrumental: traductora de un habla plena y plenamente *presente*” (13), para el siglo XIX (Saussure) ésta provoca la destrucción de “la significación de *verdad*” (17). Se trata de una razón que no da más cuenta del logos. Sin embargo, aclara Derrida, el logos, entendido como la primera simbolización convencional que vincula, sin mediación, al lenguaje hablado con “el orden de la significación natural y universal” (17), nunca perdió su condición. El logocentrismo sostiene el ser del ente como presencia; y, en sus tiempos, los de la historia de la metafísica y el creacionismo cristiano de la Edad Media, la escritura, mediación de

la mediación, es expulsada al afuera del sentido. A esta época, continúa el autor, “pertenería la diferencia entre significado y significante”, “la idea misma de signo”, donde la condición de inteligibilidad del significado “remite a un logos absoluto”, a una verdad eterna, verbo y cara de Dios (20-22). De ahí la diferencia entre lo que se ha dado a llamar la “escritura natural”, “inmediatamente unida a la voz y al aliento”, “presencia plena y veraz del habla divina”, y la escritura “perversa y artificiosa, la técnica, exiliada en la exterioridad del cuerpo” (24)

Lo anterior nos lleva a la lingüística clásica, donde Derrida encuentra que la palabra se vive “como unidad elemental e indivisible del significado y de la voz, del concepto y de una sustancia de expresión transparente” (28). Por su parte, “[l]a escritura será ‘fonética’, será el afuera, la representación exterior del lenguaje” (42). Sucede, explica el autor, que en el momento en que Saussure señala la escritura como “representación de la lengua”, la torna extraña al “sistema interno” de la misma (44); “la escritura, la letra, la inscripción sensible siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al logos” (46). Sin embargo, la relación entre el afuera y el adentro no deja de ser íntima. Derrida entiende que “el sentido del afuera siempre estuvo en el adentro”, y viceversa (46). Por ello, la apertura del juego entraña la peligrosidad de la escritura: se trata de la irrupción impositiva de la imagen gráfica en el “vínculo natural del significado (concepto o sentido) con el significante fónico” (47). Es en este punto que Derrida abre su abismo: en esa intimidad en que se mezclan la imagen y la cosa, la grafía y la fonía, los roles se confunden, y el habla aparece como imagen de la escritura. Así, habla y escritura se comienzan a remitir infinitamente la una a la otra; en este juego “el punto de origen se vuelve inasible” (48). Para Rousseau y Saussure, explica nuestro autor, se trata del “*olvido* de un origen simple”, de la escritura como “medio mnemotécnico” que, “al suplir a la buena memoria, a la memoria espontánea, significa el

olvido”; en otros términos, “mediación y salida fuera de sí del logos” (48-49). Con todo, el objeto de Derrida no es rebatir estos preceptos; por el contrario, se trata de confirmarlos mediante la observación de “una violencia originaria de la escritura”; vale decir, de la inexistencia, en el origen, de un lenguaje puro, ya que “el lenguaje es, en primer término (...), escritura” (49). Así, exiliados desde el principio “lejos (...) de la presencia plena del significado en su verdad”, entramos en “una crisis del logos” (53). Para Derrida, “[e]l sistema de la escritura en general no es exterior al sistema de la lengua en general” (56); por lo tanto, el valor de la teoría de Saussure –apunta– radica, sobre todo, en el hecho de que la escritura, esa intrusa que lo inquietaba, le permitiera, sin que él mismo lo advirtiera, estudiar “*en la lengua*, conceptos como los de signo, técnica, representación, lengua” (56); es decir, “la escritura como origen del lenguaje” (57).

Ahora bien, esta develación en la teoría de Saussure, a partir de la cual la escritura deja de ser entendida como un instrumento representativo –indirecto y mediado– de una oralidad capaz de enunciar la significación primera de las cosas, expone la quebradura del logos, pero no se aparta de él. Por el contrario, Derrida escribe desde el seno de la crisis del logos. Me explico. En *De la gramatología*, asistimos a la comprensión de la lengua en general como escritura y a la escritura como siendo siempre significante de otro significante, mas nunca de un significado pleno en su presencia. En otras palabras, el significado, bajo una tachadura, pertenece a aquel origen que perdemos, que hemos perdido, en ese mismo instante en que la primera palabra (archi-escritura, para seguir la terminología derridiana) comienza a ser enunciada, trazada, pronunciada. Todo lenguaje, incluida el habla, es, en este sentido, escritura: diferencia, diría Derrida. Por este término, el autor entiende un “concepto económico que designa la producción del diferir, en el doble sentido de esta palabra” (32); es decir, en el de diferir, postergar, aplazar,

y en el de ser diferente. Con esto, el autor devuelve el significado a su movimiento: tacha el sentido como presencia, como lo aparecido, y observa en esa tachadura el aparecer y la significación, que es la palabra entendida no más como signo, sino como huella, como apertura de la palabra a una cadena de huellas que, siendo diferentes unas de otras, difieren infinitamente el origen de la significación (83-85).

La pertinencia de esta teoría en lo que sigue estriba en que nos permite entender el lenguaje como experiencia. La huella, el tejido de huellas, no sufre, como el signo, el sometimiento a un significado (pleno, arbitrario o convencional); por lo tanto, su movimiento, el de diferir, el de aparecer como siendo siempre otra cosa y lo mismo, no ocurre, no puede ocurrir, sin el impulso de la vivencia, sin esa experiencia del tiempo –y también del espacio– que haga posible hablar de huellas. Sin embargo, a medida que nos hacemos conscientes de “los círculos y profundidades”, como diría Arguedas, de este abismo de significación; a medida que vamos comprendiendo qué tan sumergidos estamos en un lenguaje que asume la materia de la realidad y del mundo como escritura (todo parece ser significante, cada objeto abre una huella), entendemos que vamos quedando desprovistos de la única materia que garantiza nuestra existencia como experiencia: el cuerpo como cuerpo, y no el gobierno de la escritura –ni el del logos, por supuesto–, pero tampoco el de la crisis del logos. Es en este sentido que Derrida no abandona del todo la centralidad del logos. Si bien la suya es una que desmorona el logos, que lo vacía de contenido hasta perderlo en la vastedad de la huella significante, su labor no deja de girar en torno a él. Y es que es su quebrantamiento el fundamento que sostiene el acto de la deconstrucción.

No obstante, hay en occidente movimientos que asumen el momento de este quebrantamiento como una urgencia de separarse del logos y de insertarse en otras formas de

experiencia en el lenguaje. Diana Taylor dedica el primer capítulo de su libro *The Archive and the Repertoire* a ensayar una noción con que pueda, no definir, sino impulsarnos a familiarizarnos con una labor que se ha concentrado en el cuerpo, y no en la escritura (ni en sus ramas afines: discurso, logos, signo, oralidad...), al momento de entender nuestro vínculo con el lenguaje. En su búsqueda por articular una respuesta a qué es *Performance Studies*, la autora, bajo el subtítulo de “PERforWhat STUDIES?”, propone indagar en el término *performativity*, caro a Butler y Derrida, con el objeto de hallar una expresión que represente la labor propia del *performance*. Taylor explica:

Derrida [questions] whether a “performative statement [could]<sup>47</sup> succeed if its formulation did not repeat a ‘coded’ or iterable statement”. (...) [I]n Butler [performative subsumes] subjectivity and cultural agency into normative discursive practice. In this trajectory, the performative becomes less a quality or adjective of “performance” than of discourse. Although it may be too late to reclaim performative for the nondiscursive real of performance, I suggest that we borrow a word from the contemporary Spanish usage of performance—*performático* or performatic in English—to denote the adjectival form of the nondiscursive realm of performance (6).

La razón por la que urge a la autora encontrar una adjetivación que señale la composición no discursiva del ámbito del performance es la necesidad de mantener lo performático separado de lo discursivo y, por extensión, del logocentrismo occidental. En sus palabras: “it is vital to signal the performatic, digital, and visual fields as separate from, though always embroiled with, the discursive one so privileged by Western logocentrism” (6). Y añade: “The fact that we

---

<sup>47</sup> Con corchetes en la cita de Taylor.

don't have a word to signal that performatic space is a product of that same logocentricism rather than a confirmation that there is no there there" (6). Esta última observación es significativa porque sugiere el espacio performático como carente de signo, es decir, como el afuera de los límites del logocentrismo, un no-lugar que, sin embargo, está ahí. Es evidente que Taylor no reclama un signo para esta esfera, no busca fijar el concepto de performance, sino explorar su quehacer y el para qué de este quehacer. En este sentido, la adjetivación, lejos de encuadrar la labor performática, sostiene su condición de "eso", de "lo", y reclama para sí el cuerpo, pero no el cuerpo como escritura, sino el cuerpo a secas, es decir, el cuerpo-lenguaje, el gesto-palabra, mediada, en primera instancia, por la experiencia mutua de los cuerpos, y no por la significación. Se trata de un cuerpo *obscenus*, fuera-de-escena, retirado de los alcances de la radiación del discurso.

No es casual, por lo tanto, que Taylor sostenga que la grieta entre la episteme occidental y otras epistemes no es la que se abre entre la oralidad y la escritura, "but between the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual)" (19). Lo cierto es, advierte la autora, que ni el material del archivo occidental es verdaderamente duradero (su relevancia, su sentido, su valor, su interpretación, su orden sufren transformaciones constantes) ni el repertorio performático es completamente efímero (está dado a un proceso de selección, memorización, internalización, transmisión, que sirve como legado de una generación a otra generación) (19-21).

En *The Archive and the Repertoire* encontramos tres pilares que sostienen el lugar de lo performático: el archivo (frente al que se busca una versión viva de las cosas), el escenario (en el sentido del vocablo inglés *scenario*) y el repertorio. Los dos últimos se distinguen del primero,

sobre todo, porque concentran en el cuerpo, y no en la escritura, la recepción y la transmisión de conocimiento. Si el repertorio consiste en corporeizar y encarnar la memoria dejando que nuestra voz, nuestros gestos, el movimiento de nuestras manos, nuestras danzas, nuestros cantos absorban un dolor, un testimonio, un trauma o una historia, el escenario implica la puesta en escena de una situación paradigmática, cuya representación se repite muchas veces a través de los tiempos.<sup>48</sup> Por alguna razón, dice la autora, estas representaciones no se agotan; al contrario, se determinan por su perduración. Como el *habitus* de Bourdieu, sostiene prestándose las palabras del sociólogo francés, “scenarios are ‘durable, transposable dispositions’” (31).

Taylor encuentra que estas prácticas del cuerpo –el repertorio y el escenario– en la medida en que involucran al auditorio en las representaciones, generan espacios de conocimiento muy distintos de los que establece el archivo. “The repertoire”, apunta, “requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there’, being a part of the transmission” (20). Con respecto al escenario, propone una afirmación similar: “The scenario forces us to situate ourselves in the relationship to it; as participants, spectators, or witness, we need to ‘be there’, part of the act of transfer. Thus, the scenario precludes a certain kind of distancing” (32). Para Taylor, lo anterior propicia una práctica epistemológica que, apartándose de la escritura, otorga cuerpo a la memoria: “The writing = memory / knowledge equation”, dice la autora, “is central to Western epistemology (...). That [‘governing model or ‘cognitive archetype’<sup>49</sup>] continues to bring about the disappearance of embodied knowledge that it so frequently announces” (24). Con esta búsqueda de corporeización del conocimiento, la

---

<sup>48</sup> Así, por ejemplo: “The scenario of conquest has been replayed again and again –from Cortés’s entrance to Tenochtitlán, to the meeting between Pizarro and Atahualpa, to Oñate’s claiming possession of New Mexico” (31). En lo que sigue, utilizo el vocablo en castellano “escenario” para referirme al *scenario* connotado por Taylor.

<sup>49</sup> La frase entre corchetes es parte de una cita de Mary Carruthers que Taylor trae a colación. La oración completa dice así: “The metaphor of memory as a written surface is so ancient and so persistent in all Western cultures that it must, I think, be seen as governing model or ‘cognitive archetype’” (en Taylor 24).

autora no apunta a prescindir de la escritura, sino más bien a una desmitificación del archivo como modelo epistemológico. Lo que se busca, entonces, es una descentralización del orden del archivo: de su disposición, entendida como mandato, pero también como ordenamiento de las cosas del mundo –ordenamiento que el archivo instituye y preserva.<sup>50</sup> Y es que su sistema implica la existencia de un poder que es el mismo que rige su organización. No obstante, es por ello que los documentos que guarda, apunta Taylor, no se mantienen intactos, como habría de suponerse, sino que se someten a una lógica arbitraria de selección, clasificación y presentación. Asimismo, contrariamente a lo que se cree, el archivo no guarda memoria, ya que todo en él es susceptible de desaparecer (19-20). Planteadas así las cosas, cabe observar que una de las diferencias esenciales entre una epistemología sostenida por el archivo y otra por el cuerpo tiene que ver con lo siguiente: mientras la primera es excluyente, ya que está sujeta a la preservación de los límites del archivo, la segunda es incluyente, pues, para llevarse a cabo, tanto el repertorio como el escenario requieren de un auditorio dispuesto a ser involucrado en lo que ve. En palabras de Taylor, “[t]he scenario places spectators within its frame, implicating us in its ethics and politics” (33).

Ahora bien, el acto de descentralizar el archivo no implica que se prescinda de él; tampoco se trata de permearlo. Condicionar la praxis performática a esta labor constituiría otra manera de sujetarla a la centralidad del archivo, de entenderla en función a la obcecada constancia o a la varianza conquistada del orden que lo rige. Se trata, más bien, de modificar la vinculación con él, de llegar a él con lo que ha quedado fuera de la escena del logocentrismo y que, sin embargo, ha persistido en el centro del escenario performático; se trata, en suma, de que sea el cuerpo el que medie esta relación y no el logos. Diría Taylor:

---

<sup>50</sup> En su *Mal de archivo*, Derrida nos recuerda que la etimología de archivo remite esta palabra a dos acepciones: origen y mandato. Todo archivo, dice Derrida, instituye y conserva, hace la ley y la guarda (s.p).

By considering scenarios as well as narratives we expand our ability to rigorously analyze the live and the scripted, the citational practices that characterize both, how traditions get constituted and contested, the various trajectories and influences that might appear in one but not in the other (...) In short, the notion of the scenario allows us to more fully recognize the many ways in which the archive and the repertoire work to constitute and transmit social knowledge (33).

Así, desplazar la centralidad del archivo supone encarnar sus silencios y, a la vez, convertir al lector en auditorio; vale decir, implicarlo en el escenario, involucrarlo en el cuerpo colectivo del repertorio, hacerlo testigo de las imágenes veladas en el archivo, inducirlo a levantar la mirada del libro al cuerpo.

Lo anterior nos permite percibir vasos comunicantes entre la labor de Arguedas y las prácticas performáticas que ocupan a Taylor. En ambos casos, cabe repetirlo, en el quebrantarse del logos sucede el cuerpo. Si Derrida, transitando los recorridos sinuosos de la escritura, encuentra un tejido de huellas (el infinito significante de otro significante) ahí donde se suponía un signo, Arguedas y Taylor, discrepantes del abismo silente (la opción de Fred Murdock, el etnógrafo de Borges) en que el significante sume la realidad, favorecen la corporeización de la huella; entonces las imágenes aparecidas en ese silencio se erigen tan materiales como la grafía, pero distintas de esta última en que ellas, lejos de esperar la imposible presencia plena de un significado original perpetuamente diferido, guardan el concurrir de la realidad (la historia, la sociedad, la cultura, la naturaleza, etc.) en la multiplicidad significativa del cuerpo. Es cierto que el cuerpo puede entenderse también, con Derrida y en sus términos, como escritura. En efecto, el lenguaje en general (el cuerpo, la escritura alfabética, los *quipus* andinos,

la música, la poesía, etc.) pueden emerger tanto del resquebrajamiento del logos como fluir por los poros del cuerpo. La diferencia estriba en que el soporte del primero es la escritura, tal como la entiende Derrida (en este caso, el cuerpo es sobre todo trazo, significativo vaciándose del significado); el soporte del segundo es, en cambio, el componente vivo de la materia (en este caso, el trazo es sobre todo cuerpo; el referente excede a la palabra). Dicho de otro modo, en el cuerpo, el acontecer del lenguaje no está sujeto a la diferencia (recordemos, acción de diferir y, a la vez, cualidad de ser diferente) del significado, sino a la concurrencia –en el sentido de “concurso simultáneo de varias circunstancias”<sup>51</sup> –de significados heterogéneos, contradictorios, armonizados, impuestos, fugados, subyugados, articulados, silenciados, y así, unísonamente. En este sentido, cabe entender el saber del cuerpo y sus formas de transmisión no en términos de escritura ni de oralidad,<sup>52</sup> sino como materia conectándose con otra materia para componer un organismo visible, palpable, capaz de expandirse en la comprensión metonímica de la materia. No casualmente, para William Rowe, como queda sugerido en el fragmento del autor que cito páginas atrás, el objetivo en la labor de Arguedas apunta a esa interdependencia absoluta de fuerzas que describen el espacio habitado. ¿Y qué es este espacio –o microcosmos– sino un cuerpo de cuerpos que pauta, como el escenario, todo lo que en él se repite o se transforma de acuerdo al repertorio de sus movimientos y de sus historias, así como de los actores y la audiencia que encarnan y evocan estos movimientos y estas historias? He aquí, sin embargo, el aspecto por el que la episteme andina se distingue de –o complementa– la concepción del conocimiento implicada en el performance, tal como éste es expuesto por Taylor. En efecto, el

---

<sup>51</sup> Ésta es la tercera de cuatro definiciones provistas por la RAE para el término “conurrencia”.

<sup>52</sup> En su artículo “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*”, William Rowe cuestiona críticamente la oposición entre oralidad y escritura que soporta todo el planteamiento de Cornejo Polar en *Escribir en el aire*. Para Rowe, “[l]as dicotomías así inventariadas son historiográficas, es decir producidas por la escritura de la historia y no necesariamente generadoras (...) de la escritura literaria” (229).

conocimiento contenido y transmitido por el cuerpo, de acuerdo al pensamiento andino, no es antropocéntrico. En otras palabras, aquí la condición de cuerpo no se limita al cuerpo humano, como sucede en la dinámica del performance explicada por Taylor, sino que se extiende a toda la materia que compone un microcosmos, desde el cuerpo humano, por supuesto, hasta las constelaciones. En este mundo, por lo tanto, todo danza y canta, todo fecunda y es fecundado, todo contiene a la vez muerte y vida.<sup>53</sup>

En una de las descripciones ensayo-poéticas de Arguedas más aludidas por la crítica, “El carnaval de Tambobama”, el autor escribe lo siguiente:

Apurimac quiere decir “el poderoso que habla”. Porque sólo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. Corre por el fondo de las quebradas más profundas que es posible imaginar. En las cumbres de las montañas que orillan su lecho brilla la nieve perpetua (...); son las cumbres más altas del Ande sur peruano; cumbres heladas e inalcanzables, brillan con el sol, y en las noches se ven lejanas, diluidas en el cielo, y germinan a todos los vientos fríos que soplan hacia lo hondo de los abismos. De estas cimas se ve el río. Corre entre el bosque oscuro de árboles casi selváticos. No tiene playas: un salvaje y misterioso abismo son sus dos orillas. De las cimas parece una veta blanca, retorcida, fija y muda. Pero su sonido grave brota del fondo de la quebrada inmensa: jamás se calla (...). Esa es la voz más lejana del río. Pero a las haciendas y a los pueblos que existen –aunque parezca leyenda– sobre las faldas de esas quebradas perpendiculares como barrancos, hasta esos pueblos, la voz del río

---

<sup>53</sup> Un buen ejemplo de esto es el título de uno de los poemarios que estudio en el último capítulo: *Madera viva y árbol difunto*, de Blanca Wiethüchter. En ambas partes del título hay un componente vivo del cuerpo (la madera viva y el árbol) que contiene al componente muerto (el árbol difunto y la madera) como memoria vital perceptible en el gesto de la materia de estar viva.

llega más fuerte y clara. Las rocas la templan y la agrandan. No se ve el río pero su canto grave y eterno lo cubre todo (120-21).

Todo aquí parece solicitar nuestra mirada y nuestros oídos. La descripción no se limita a ser materia inteligible: hay un conocimiento transmitiéndose a través de la sensibilidad de los sentidos. No son las palabras las que suenan ni la grafía lo que miramos: la lectura carece radicalmente de significación si no concebimos la materialidad viva de las cumbres, las quebradas profundas, las montañas de nieve perpetua, los vientos, los abismos, el bosque oscuro, los barrancos, las haciendas, los pueblos, las rocas, y todos estos elementos enlazándose a medida que el flujo del “poderoso que habla” ensarta y atraviesa cada resquicio de este espacio total y de este tiempo eterno. “No se ve el río”, dice Arguedas, “pero su canto grave y eterno lo cubre todo”.<sup>54</sup> Aquí la naturaleza parece ser homóloga al cuerpo y es el río, su “canto grave”, su labor de voz, el que nos entrega esta equivalencia. Sucede que en las culturas andinas la memoria es recibida y transmitida mediante una voz capaz de transformar los elementos del mundo en fuerzas recíprocas que, engranándose de esta manera, articulan un cuerpo. Aquí, entonces, el cuerpo lo abarca todo: son las mujeres y los hombres, por supuesto, los animales y otros seres vivos, pero también los textiles, las constelaciones, la tierra, los ríos, incluso el aliento que se convierte en voz. Estos cuerpos no son independientes unos de otros; de su interacción depende el latido vital de la tierra. Así, por ejemplo, en *Río de vellón, río de canto*, Arnold y Yapita cuentan que, según la tradición de la comunidad aymara que estudian en este libro, “una mujer

---

<sup>54</sup> La imagen de un sonido-voz atravesando la inmensidad, enhebrando los recovecos de la naturaleza, es una constante en Arguedas. Quizás la escena de este tipo más abordada por la crítica sea la del *zumayllu* en *Los ríos profundos*. Rowe la observa así: “Si el sonido que produce el *zumayllu* objeto surge del aire y de la tierra, la palabra convoca ese surgir” (“Sobre la heterogeneidad” 238). Podemos encontrar otros ejemplos de imágenes semejantes no sólo en la narrativa, sino también en los ensayos de Arguedas. Así, a propósito del canto agudo de las mujeres en el *harawi* leemos en “Canciones quechuas”: “La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido, por este grito final” (178)

‘agarra’ las canciones en su corazón como ‘agarra’ los colores en el textil al hacer combinaciones hermosas” (111). Asimismo, “cuando las mujeres cantantes (...) arrojan sus memorias en el canto, es como si el ovillo se ‘desenvolviera’” (112) y, a la vez, sus bocas “están regando agua sobre la tierra” (140).

Por lo anterior, entendemos que esta correspondencia entre cuerpo y mundo, entre río, voz y textil, no es metafórica.<sup>55</sup> La voz de las mujeres no representa el movimiento del río regando la tierra, ni viceversa; tampoco el río es una representación del movimiento de los hilos en el textil. Se trata, más bien, de una homología en que las voces se enuncian mutuamente, provocando así el flujo de todas ellas a través de las distintas venas que componen el universo. Como bien señala Rowe, en Arguedas “[l]a fenomenología de la voz se apoya en la sustancia del mundo, y la palabra voz se relaciona con la penetración del sonido. Dicho de otro modo, Arguedas expulsa la voz (concebida como contenido expresivo del lenguaje) para que vuelvan los sonidos (de los que se construye cualquier voz)” (“Sobre la heterogeneidad” 238). Pocas líneas antes, el crítico observaba que, en la escena del *zumbayllu* en *Los ríos profundos*, “las palabras parecen cargarse de la sustancia de los objetos” (239). Lo propio ocurre con la descripción en “El carnaval de Tambobamba”: las palabras se colman de los elementos enunciados, los mismos que, a la vez, se llenan del sonido del río que los penetra. En ese “contenido expresivo del lenguaje”, los componentes del cuerpo –el referente– exceden los límites de la palabra. Lo que vemos es mucho más que lo que leemos: la descripción deviene imagen e, intrínsecamente, la narración se precipita como labor performática. El rol del lector se

---

<sup>55</sup> Rowe acierta cuando señala, pensando en el sonido del *zumbayllu* de *Los ríos profundos*, que la descripción del mismo como “voz delgada” no debe ser confundida con una metáfora decimonónica, en el sentido de “personificación de la naturaleza” (238). Lo propio se puede decir de las otras voces que abundan en los textos de Arguedas, todas ellas desplegadas en la inmensidad del universo, desde el canto de mujeres y hombres en épocas de siembra y cosecha hasta el sonido de las tijeras que acompaña a los *dansaq* en la Danza de las tijeras.

transforma: nos convertimos en espectadores del sonido de lo inmenso y de lo eterno, que regresa en la voz del Apurímac. Así, en “el poderoso que habla” –y aquí, hablar es también fluir, moverse, danzar– oímos aquello que su aliento sonoro hace mirar. Por ello, prestándome una vez más las palabras de Rowe, entendemos, con el recorrido de la música que emite el río, con la precipitación, por lo tanto, de esta imagen danzante del carnaval, que el patrón en el texto de Arguedas (y en la musicalidad de toda su obra) no es más “la producción de la significación a través de la voz, sino un grafismo sonoro, que no se subordina a la voz, al contrario de los sistemas de escritura alfabética, y que explica por qué en Arguedas el nivel visual se parece tanto al sonoro” (“Arguedas” 101).<sup>56</sup>

En efecto, aquí el sonido –los cantos, la música, el flujo de las voces de las mujeres y los hombres, de los instrumentos musicales y de la naturaleza– jamás prescinde del aspecto visual,<sup>57</sup> hasta el punto de poder decir que la relación significante/significado que atañe a los sistemas de escritura alfabética es suplida por una del tipo sonido-imagen. A diferencia de aquella, ésta no es una composición de dos categorías discretas que puedan explicarse por separado. Dicha propiedad del signo es, en todo caso, la que permite a Derrida entender la escritura como un significante vaciándose del significado, o como una huella en que el significado es siempre otro y diferido. La relación sonido-imagen de la que hablo aquí actúa, en cambio, como una sola palabra, en que la imagen es, digámoslo así, una dimensión del sonido, y viceversa. Dicho de otro modo, la imagen está sujeta a los alcances del sonido, así como este último opera en función

---

<sup>56</sup> Rowe explica esto tomando como ejemplo los sonidos diminutos de los insectos en la obra de Arguedas.

<sup>57</sup> Además de remitir al lector a los ejemplos citados en el transcurso de este capítulo (“Ritos de la siembra”, “Ritos de la cosecha”, entre otros), traigo a colación la descripción del canto de las mujeres en el ensayo “La muerte y los funerales”. Ahí escuchamos a Arguedas contar lo que sigue: “La voz de coro cruza el cielo, vibra en la tierra, como el esfuerzo mayor hecho por la voz humana para alcanzar los límites del mundo desconocido; la intensión del canto se siente en todo su poder. (...); y de allí [del cementerio] sale la voz aguda de las mujeres, como una llamarada que alcanza la cumbre helada de las montañas y envuelve el cielo, las llanuras y los ríos. Nada del horizonte queda sin que le haya tocado la esencia mortal de este coro” (150).

a la sustancia de los elementos que componen la imagen. De la materia calada por otra materia – las quebradas atravesadas por el Apurímac, por ejemplo– depende que el sonido susurre o retumbe, cante grave o agudamente, repiquetee o atruene. Asimismo, la magnitud del espacio que nos es provista en la imagen está supeditada tanto a las profundidades desde las que el sonido se arrima (o la voz, que en Arguedas es lo mismo) como a las alturas y abismos que consigue alcanzar.

Pues bien, esta “fenomenología de la voz”, para adoptar el postulado de Rowe, entendida necesariamente como un lenguaje intrínseco del cuerpo, nos invita a mirar y a oír con mayor profundidad el fragmento de “La agonía de Rasu Ñiti” que cito al iniciar este capítulo. El motivo por el que regreso a él se debe a que este relato da cuenta precisa de la viabilidad y la naturalidad con que parece posible enlazar todos los escritos de Arguedas tomando el sonido de cada una de sus composiciones como lazo que las ensarta a todas. Resulta algo así como el Apurímac atravesando los componentes de la naturaleza de Tambobamba. Del mismo modo, este entrelazamiento, como el huayco que provocan los ríos de los Andes centrales, arrastra componentes que existen fuera del libro, articulando así la poética de Arguedas con otras poéticas y prácticas performáticas, a la manera de un cuerpo de cuerpos en constante interacción.

Veamos: “Yo vi al gran padre ‘Untu’”, relataba el narrador, “trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el cielo, tocando sus tijeras”. (159). Existen estudios<sup>58</sup> que, debido a ciertas semejanzas entre la Danza de las tijeras y las referencias al *Taki Onqoy*, sostienen la posibilidad de que los antecedentes históricos de aquella se encuentren en rituales precolombinos que sirvieron a la formación del *Taki Onkoy*, movimiento

---

<sup>58</sup> Véase, por ejemplo, *Los dansaq*, de Lucy Nuñez Rebaza y “Discurso y transformación...” de Sara Castro Klaren.

religioso de resistencia a la dominación española en la segunda mitad del siglo XVI.<sup>59</sup> Por su parte, Villegas Falcón considera que los siete años de duración de este movimiento no constituyen un lapso suficiente para que se produjeran las transformaciones que habrían de derivar en lo que hoy conocemos como la coreografía de los *dansaq* o danzantes de tijeras. El autor, a propósito de la afirmación de Sara Castro-Klaren –según la cual determinados elementos del *Taki Onqoy*, que permanecieron secretamente activos dentro de la danza de los *dansaq*, son perceptibles en “La agonía de Rasu Ñiti”– señala que “la narrativa de Arguedas no relaciona expresamente una vinculación de su personaje (...) con este movimiento social” (32). En un libro posterior (*The narrow*), Castro-Klaren repite su argumento observando que, pese a la eliminación del *Taki Onqoy* por Cristóbal de Albornoz y otros emisarios de Toledo, y “given the Andean will for continuity and history’s abundant evidence of surviving functions and structures in the Andes, (...) we will not stray far off course if we view José María Arguedas’s scissor dancer in the short story “La agonía de Rasu Ñiti” as rearticulating many elements that once constituted the discourse of the Taqui-Oncoy” (103)

Sin el propósito de elucidar los orígenes de la Danza de las tijeras, este desacuerdo en la crítica nos permite reiterar la observación de Wachtel con respecto a la relación entre el mito de Inkarrí y las representaciones de la muerte de Atahualpa, según la cual es evidente la coherencia que existe en el folklore indígena. La pertinencia de esta afirmación estriba en que soporta la idea de que, exista o no una relación originaria entre diferentes manifestaciones culturales andinas con elementos comunes, ellas no se reducen a su propia esfera sino que se interconectan de la misma manera, quizás, en que –según la versión andina de las palabras y las cosas– los elementos del universo se enlazan confirmando la cualidad del cosmos de ser cuerpo. En este

---

<sup>59</sup> Remito al lector a la nota al pie 11, en el capítulo anterior.

sentido, es significativo que sea posible conectar no solamente la Danza de las tijeras con el *Taki Onkoy*, sino también ambas expresiones performáticas con el cuento de Arguedas –que dicho sea de paso, ha sido también relacionado con el mito de Inkarrí.<sup>60</sup> Con esto quiero apuntar que la viabilidad que tiende a hacer posible, como decía arriba, el enlazamiento de toda la obra de Arguedas por medio del sonido al que asistimos en cada uno de sus escritos permite también, como veremos, que ella pueda articularse con expresiones culturales de las que da cuenta ya explícita o implícitamente; así también con otras obras literarias dispuestas a la misma apertura.<sup>61</sup> En otras palabras, encontramos en la obra de Arguedas una disposición completamente abierta a ampliar el repertorio de un mismo escenario; pero no solamente esto, se trata también de la constancia en la labor de transmitirnos el conocimiento social (“social knowledge”, lo llama Taylor) que necesitamos para ver y oír aquello que, de otro modo, permanecería quizás velado para cierta parte de los espectadores en un auditorio del que se espera una participación integral.

Es así, entonces, como Arguedas, en los términos ya citados de Rowe, “expulsa la voz (...) para que vuelvan los sonidos”. Y es así, también, como un narrador testimonia haber visto al gran padre “Untu” acometer la proeza de bailar la Danza de las tijeras en el cielo, entre el inmenso eucalipto y la torre que sujetaban la soga movediza sobre la que el danzante sostenía su coreografía. De este modo, a la luz tenue de aquella madrugada testimoniada, se visibiliza “la voz de las tijeras” cubriéndolo todo, desde “el cielo al mundo”, a la vez que penetra en los ojos y

---

<sup>60</sup> Edita Vokral, por ejemplo, observa lo siguiente: “Durante la danza Rasu Ñiti funciona (...) como profeta. Cuando exclama: ‘El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!’, en realidad está profetizando el fin de la dominación extranjera (obviamente simbolizada en el caballo como representación del conquistador) y el triunfo del pueblo quechua (el crecimiento de Dios puede asociarse sin problemas al mito de *Inkarrí*)” (300). Invito al lector a leer también el capítulo “Dancing and the Sacred in the Andes: From the Taqui-Onqoy to Rasu-Ñiti” del libro de Castro-Klaren, *The Narrow Pass of our Nerves*. Aquí la autora explora las raíces y las transformaciones del *Taki Onqoy* en la Danza de las tijeras que tiene lugar en todo el cuento de Arguedas. Encontramos en este capítulo varias alusiones (en términos de semejanza y contraposición) al mito de Inkarrí.

<sup>61</sup> Así, por ejemplo, encuentro significativa las relaciones posibles entre la obra poética de la boliviana Blanca Wiethüchter y la de Arguedas. Abordo el tema en el último capítulo.

en el latido de aquellos “millares de indios y mestizos” componiendo el auditorio sensitivo. Y, finalmente, es así como, dotados de esta imagen, nosotros, lectores ausentes de aquel auditorio, somos llamados a ver y a oír no la narración sino esa danza insólita que, acompañada por un sonido colosal, transmite, desde la “sombra de la gran montaña” y “el eucalipto de la torre”, desde el “poderoso que habla”, desde las cumbres y las quebradas, el conocimiento con que se nos invita a ser parte de aquel repertorio. Así, al menos, lo profiere el yo lírico colectivo en uno de los poemas del mismo autor: “Yo, aleteando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido”; y más adelante: “El sonido de los precipicios que nadie alcanza, la luz de la nieve rojiza que, espantando, brilla en las cumbres;/ el jugo feliz de millares de yerbas, de millares de raíces que piensan y saben, derramaré en tu sangre, en la niña de tus ojos” (*Katatay* 45).

Una de las semejanzas más significativas entre el *Taki Onqoy* y la Danza de las Tijeras sea quizás la de un cuerpo poseso que canta y danza. *Taki Onkoy* significa canto-danza (*taki*) de la enfermedad (*onqoy*). Se profesaba que las *huacas* de Pachacamac y Titicaca se apoderaban de los cuerpos de los adeptos y los hacían danzar y cantar, dando lugar a una suerte de trance extático que era considerado, paradójicamente, una enfermedad de purificación en tiempos de crisis. Cuenta Varón Gabai, “que [según se decía] las *huacas* ya no se metían en los árboles, piedras, nubes, fuentes, ríos sino que se posesionaban de los cuerpos de los indígenas y los hacían hablar” (344).<sup>62</sup> El mensaje emitido por los sacerdotes andinos de este ritual puede resumirse como sigue:

Los indígenas habían olvidado a sus *huacas*, habían descuidado a sus dioses ancestrales y entonces, para evitar su cólera, tenían que recuperar –a través

---

<sup>62</sup> Véase también Cristóbal de Molina, p.80.

de ofrendas y de sacrificios— el favor de ellos. Los sacerdotes *taquiongos* predicaban ninguna cooperación con los europeos ni con su iglesia, regreso a la reciprocidad y a los valores andinos (Burga 152).

Lo anterior es, quizás, lo que lleva a Sara Castro-Klaren a enfatizar que la resistencia del *Taki Onqoy* contra el cristianismo parece consistir en una disputa por “el poder sobre el espacio terrestre y por el cuerpo” (“Discurso” 418). La autora observa que la prohibición del contacto con los espacios sagrados cristianos que el *Taki Onqoy* había conseguido establecer implicaba también la prohibición de los sacramentos católicos, “los que parecen centrados en los actos de comer (la comunión), hablar (la confesión) y la limpieza corporal (el bautizo)” (418). Y es que el *Taki Onqoy*, para usar la descripción precisa de Lemlij, Millones, et.al., consistía en “una danza extática” que, lejos de carecer de orden y freno, establecía el vínculo por el que “viejas prácticas rituales” impulsaban a “fuerzas inconscientes” a la construcción de una “forma organizada” en torno a la “intención esencial” de toda práctica ritual: “fortalecer al cuerpo para lanzarlo al proyecto de resistencia” (432). En otras palabras, apuntan estos autores, “[e]n el canto-danza de la enfermedad, el refugio primordial de lo sagrado seguía siendo el cuerpo, templo viviente y vector de la furia ante las fuerzas opresoras” (432).

De manera semejante, la Danza de las tijeras en la sierra peruana<sup>63</sup> se lleva a cabo como evento posterior a un pacto que los danzantes (*dansaq*) hacen con el diablo.<sup>64</sup> “[E]l danzante”,

---

<sup>63</sup> Nuñez Rebaza hace la distinción entre la Danza de las tijeras de la sierra y la que se baila en la costa. Para los danzantes serranos es importante mantener todos los aspectos tradicionales de esta danza (que implican rituales de conexión con lo sagrado), mientras que en Lima el propósito es más bien comercial y turístico; por ello en la capital se suspenden ritos que, en cambio, aún se practican en la sierra (36-40). Para el propósito de este trabajo, interesa la filosofía del performance tradicional de los danzantes. La música de la Danza de las tijeras es ejecutada por un violín, un arpa y las tijeras de acero con las que el danzante marca el compás de su coreografía.

<sup>64</sup> Cabe recordar que la concepción de un “pacto con el diablo” tiene su origen en la extirpación de idolatrías llevada a cabo por los evangelizadores durante la colonia. Nuñez Rebaza observa cómo “nociones occidentales impuestas en los Andes empezaron a insertarse en una visión del mundo precolombino; por ejemplo, la brujería en términos de la

dice Nuñez Rebaza, “mediante el pacto con el diablo, tiene el poder de la ‘tierra’ o del ‘huamani’. Por lo tanto (...) está cumpliendo el papel de mediador entre los ‘huamanis’ o la tierra y los campesinos” (36). Cabe observar que, en el pensamiento andino, pactar con el diablo no entraña la misma concepción de *mal* que cumple en el cristianismo. Por el contrario, el diablo se convierte aquí en otra divinidad, habitante sagrado de los cerros o las cataratas, al que hay que rendir culto y sacrificios. Así, el rol de mediador que adquiere el *dansaq*, lejos de convertirlo en un ser temido o maligno, provoca la admiración de los pobladores, quienes “retribuyen su esfuerzo”, explica Nuñez, “como una instancia más de reciprocidad” (36).

De acuerdo a la autora, los “antiguos maestros” cuentan cómo el diablo moraba en cierta cueva de los cerros, donde se “manifestaba” en la misma música que la población habría de oír articularse en la Danza de las tijeras. Se dice que en esta cueva “se escucha el sonido del ‘agua’ cayendo de una catarata o una ‘serena’. A través del agua, con el sonido de la catarata, se escucha la melodía del violín y del arpa al compás de las tijeras” (36). El “pacto” consiste en entregar al diablo, o *supay*, el cuerpo y el alma a cambio de la transformación del ejecutante de la danza en un gran danzante. Villegas Falcón explica que parte de este contrato consiste en que el maestro danzante enseñe todos sus secretos a su discípulo, quedando este último en la obligación de prestigiar al maestro en toda comunidad en la que baile (52). Según las narraciones recogidas por Nuñez Rebaza, cuando un danzante muere al término del tiempo pactado, éste desaparece. Se dice que “el diablo manda sus guardianes por el aire (son cóndores)” para que lo busquen y lo lleven “a la catarata o a la cueva del cerro donde se hizo el pacto” (37). Se dice, también, que cuando un danzante pactado muere, su cuerpo debe ser enterrado boca abajo, “para que mire solamente a la tierra y no al señor cristiano” (37).

---

lógica del pensamiento occidental involucraba *un pacto con el diablo*, el que se comunicaría con los indios a través de las ‘huacas” (34-35).

En el cuento de Arguedas, el sonido de la cascada llega al maestro *dansaq* Rasu Ñiti como aviso del advenimiento de su muerte. Entonces el protagonista se levanta del lecho en que yacía enfermo y se viste para su última danza. Comienza por el guante que acomoda en la mano derecha, y por las tijeras de acero que toma con esa misma mano para hacerlas sonar. Al escuchar la vibración del instrumento, la hija del maestro la confunde con el canto de los cerros. La voz de la cascada tiene un cuerpo concreto: “¡Wamani está hablando!”, anuncia el maestro. *Wamani*, “Dios montaña que se presenta en figura de cóndor”, añade Arguedas en una nota al pie. No todos lo pueden ver, pero quienes lo ven entienden que se asienta a oír la historia del pueblo: a él le llega el sonido del dolor, pero también el del crecimiento del dios de los indios. Las tijeras, entonces, adquieren la vibración que el *Wamani* apresta para la muerte de su protegido.

“*Rasu Ñiti*”, cuenta el narrador, “era hijo de un Wamani grande, de una montaña con nieve eterna. El, a esa hora, le había enviado ya su ‘espíritu’: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando” (149-50). En aquel momento, el sonido de las tijeras es acompañado por el del arpa y el violín; así también, por la comunidad y Atok’ sayku, el discípulo del maestro. En armonía con el aleteo del *Wamani*, se ve a Rasu Ñiti bailar. Comienza con brío, como si renaciera, oímos decir al narrador. Más tarde, se le paraliza una pierna. Ocurre, sin embargo, en el mismo instante en que sus tijeras chocan con más fuerza. Inmerso en el sonido, llega a enunciar: “El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!” (151). Sin dejar de tocar las tijeras, habiéndosele paralizado la otra pierna, cae al suelo. Los músicos empiezan, entonces, a tocar el *Yawar mayu*, río de sangre, dice el narrador, que salía “lento, hondísimo” de las cuerdas de los instrumentos, “ríos, de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol

pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente” (152).

El padre Rasu Ñiti no para de danzar; danza con la cabeza, sin dejar de hacer sonar sus tijeras, danza batiendo el brazo que las sostiene al mismo tiempo que el otro cae inerte sobre el suelo. Rasu Ñiti se pone de espaldas, mirando al *Wamani* aletear sobre su frente. Es el momento en que ya nadie puede ver al cóndor, excepto *Atok' sayku*; coincide con el ritmo del *Yawar mayu* tornándose vivo, como “campanas graves”, a medida que los últimos movimientos de los dedos del maestro van apagando el sonido de sus tijeras. Cuando esto sucede, y el danzante culmina su última coreografía cerrando definitivamente los ojos, “*Atok' sayku* saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban” (154). Al mismo tiempo, su voz profiere: “¡El *Wamani* aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando!” (154), mientras baila al compás de los ritmos inventados por el arpista. En correspondencia con el suceso, se oye a la hija del maestro revelar: “No muerto. ¡Ajajayllas! (...) No muerto. ¡El mismo! ¡Bailando!” (155).

Para William Rowe, esta relación de la agonía de Rasu Ñiti no es únicamente la de un danzante que muere bailando, sino también la de una coreografía en la que un “cuerpo va quedando paralizado, a pedazos”. A Rasu Ñiti, observa Rowe, “se le desagrega el cuerpo” (“El lugar” 170). Más adelante, el autor plantea una analogía entre este despedazamiento y el de Inkarrí: además de que en ambos casos existe una fragmentación, Inkarrí –como el *Wamani*, que “se perpetúa mediante el sacrificio del individuo”<sup>65</sup> (170)– es también “cifra de un retorno

---

<sup>65</sup> Para Rowe, esta imagen no se ajusta a la de la teología cristiana, ya que no consiste en la redención de un individuo que, a través del sacrificio de Dios, recibe la vida eterna como promesa; por el contrario, se trata del sacrificio del individuo en beneficio de la perduración de un dios.

revolucionario de los valores andinos” (170).<sup>66</sup> Efectivamente, el cuento de Arguedas nos proporciona elementos significativos para sostener esta afirmación: el crecimiento del dios que matará al caballo, el espíritu del *Wamani* desplazándose del cuerpo muerto al cuerpo vivo, la transformación del ritmo lento y hondo del *Yawar mayu* en tonada de vida –como campanas graves–, el resurgimiento del maestro en la danza del discípulo, entre otros. No obstante, pienso que al abarcar todo esto en la “cifra de un retorno revolucionario de los valores andinos”, se asume un salto que no toma en cuenta elementos de análisis que complejizan la idea de “retorno”, o que, al menos, impulsen a entenderla como atravesada por una concepción de tiempo en que perder (olvido, desarticulación, destrucción, etc.) y conservar (recuerdo, actualización, reconstrucción, etc.) no constituyen prácticas opuestas.

Me explico. En el capítulo anterior del presente trabajo, comentaba la anécdota, relatada por Jesús Lara, sobre la soltura con que el propietario –potosino, de la provincia de Charcas– del cuaderno en que había sido transcrito uno de los manuscritos antiguos sobre la representación de la muerte de Atahualpa pedía al quechuista boliviano que corrigiera y añadiera en el texto lo que él considerara necesario. La solicitud no dejó de producir asombro en quien estaba a la caza del manuscrito original del *wanka* probablemente más representado en la región andina, por lo que en su introducción a *Atau Huallpac puchucacuininpa wanka* no omite su respuesta al potosino: “que documentos de tal género debían merecer todo respeto y que esta obra no podía ser tocada en lo más mínimo” (20). Traigo esto a colación con el propósito de llamar la atención sobre la facilidad con que, en este contexto andino, el hecho de que un manuscrito sea modificado

---

<sup>66</sup> Esta descripción también se ajusta a otro personaje andino, el *Tata Danzante* de la película *La nación clandestina*, dirigida por el boliviano Javier Sanjinés. El protagonista del film, Sebastián Mamani, es expulsado de su comunidad por traición. Con el objeto de lograr una reintegración, decide desenterrar un antiguo rito mediante el cual el ejecutante curaba a la comunidad a la vez que se liberaba de su condición de huérfano. En la cultura andina, la orfandad quiere decir individuo sin comunidad. La danza del *Tata Danzante* (una suerte de diablo-santo) consiste en que el danzante baile hasta morir. Aquí también encontramos semejanzas con la filosofía de la Danza de las tijeras y el *Taki Onqoy*.

(tachado, rescrito, borrado, corregido, aumentado) se toma como una práctica corriente, y hasta estimable, sin que esto signifique necesariamente una irreverencia. Así, a diferencia del archivo occidental, el manuscrito andino no debe ni tiene por qué mantenerse intacto. Por el contrario, su función de portador y transmisor de historia depende de su modificación; vale decir, de la flexibilización del texto por la que es posible incorporar en él los eventos, sociales o históricos, que, confirmando el escenario (entendido –recordemos– como una situación paradigmática repetida a través de los tiempos), permita la comprensión de nuevos repertorios sociales. Se trata, por lo tanto, de una suerte de palimpsesto en que la palabra, lejos de constituirse en signo, admite la movilidad de la danza, y donde no existe el peligro del vaciamiento –o del silenciamiento– del significado, debido a la facilidad con que se sustituye una palabra por otra, cuando la anterior ha dejado de articularse con la historia, tal como ésta es concebida en el presente.

Dentro de esta lógica, la idea de “retorno” no cultiva la misma práctica que propusiera el pensamiento occidental, ni siquiera cuando éste se trata –para nombrar un ejemplo cuestionador del logos occidental– de la deconstrucción postestructuralista. En su *Mal de archivo*, Derrida sugiere lo que sigue: dentro del orden que el archivo instituye y preserva, no todo lo privado se hace público, no todo es dado a su visibilidad; algo se mantiene siempre en secreto. Y es que el secreto es el elemento prohibido en el orden instituido del archivo; es eso que debe mantenerse invisible e impronunciable. Es el afuera (lo excluido) en el seno mismo del archivo. La amenaza del secreto consiste, por lo tanto, en la tachadura del orden, en el vaciamiento del signo. El secreto, dice Derrida, obra en silencio, destruye en silencio. Con esa “vocación silenciosa” y anárquica que lo caracteriza, es el factor que aniquila la memoria y precipita el olvido. Borra incluso sus propias huellas y nunca se hace público. Por él, el archivo no puede conservar la memoria de sí mismo.

En contraposición a esta teoría, tenemos el horizonte de memoria larga que ocupa a Rivera Cusicanqui en su libro *Oprimidos pero no vencidos*. La autora distingue, dentro de la memoria colectiva –que ella considera fundamental para comprender la gestión del “movimiento campesino-indio contemporáneo” en el occidente de Bolivia (78) – dos horizontes significativos, el de la memoria larga y el de la memoria corta, cada uno sujeto a una correspondiente pertenencia ideológica. El primero, enraizado en “las luchas anticoloniales del siglo XVIII” (78), cuyo máximo exponente es Túpac Katari (102);<sup>67</sup> el segundo, “en la experiencia, más reciente, del poder sindical campesino [posterior a la Revolución de 1952]” (78). Si la memoria larga produce un reclamo ideológico en beneficio de una “identidad política autónoma, que no admite suplantación” (214) y que propone una ruptura radical con las estructuras coloniales que han permanecido a través del tiempo, la memoria corta describe movimientos sociales que todavía se articulan sobre la base del legado de la revolución; esto es, sobre una ideología prestada que ha significado “tan sólo una ruptura parcial con el pasado”, ya que las “prácticas señoriales, de origen colonial, [fueron reconstruidas] a pesar de la oleada revolucionaria, y [permanecieron] como contradicciones diacrónicas no superadas por la revolución”<sup>68</sup> (214).

Por lo anterior, entendemos que una movilización social estimulada por un horizonte de memoria larga –y no así una que responda a una memoria corta– reconstruye una y otra vez aquella situación paradigmática que la fundamenta. Dicho de otro modo, reproduce reiteradamente el escenario en el que un evento histórico de gran magnitud ha provocado la ruptura que habrá de cambiar para siempre el rol de los agentes históricos y sociales. En mi

---

<sup>67</sup> No olvidemos que este líder muere descuartizado. Sus miembros, recuerda Rivera, “fueron enterrados en los cuatro puntos cardinales a partir del epicentro de la rebelión en Ayo Ayo” (102).

<sup>68</sup> Rivera proporciona, como ejemplo, la siguiente diferenciación en lo que respecta al esquema organizativo que adoptan los movimientos sociales según su horizonte de memoria colectiva: por un lado, la organización sindical (en su momento, el sindicato debió su fortalecimiento a la Revolución del 52); por otro, la organización en consejos de “autoridades indias tradicionales” (*amaut'as* y *mallkus*) (215).

planteamiento, el escenario aludido es el primer encuentro –o, más precisamente, el primer choque– entre Occidente y los Andes, entre un discurso erigido como el enunciado de una verdad divina y natural de las cosas y un lenguaje que articula el mundo trenzando las voces de los seres, las cosas y las divinidades que lo componen.

El resultado de esta colisión es la aparición de un punto de tensión en que la razón andina –articulada por una concepción del mundo como cuerpo– y la razón occidental –basada en una concepción del mundo fundamentada por el logos– se ponen mutuamente en crisis. La obra de Arguedas es un ejemplo de desarticulación del signo; ya señalamos que, en ella, el lenguaje deviene sonido-imagen, excediendo así los límites del significado. Por su parte, la razón logocéntrica excluye de su esfera (borra, fragmenta, silencia) todo aquello que amenaza el orden que el signo instituye. A este último espectro pertenece el mal de archivo que ocupa a Derrida. En otras palabras, toda versión de la historia, toda organización social y, en general, toda concepción de la realidad que provenga de una práctica del cuerpo no puede ser aprehendida en la lógica del archivo occidental debido a que, a diferencia de éste, aquella se encuentra en constante modificación. No existe una sola versión del mito de Inkarrí, existen centenas que, a su vez, continúan reproduciéndose; o recordemos, para traer a colación otro ejemplo, el manuscrito que, sin reparos, un potosino pide a Lara que modifique. Lo anterior se entiende, dentro de la lógica occidental, como una destrucción del archivo, de la necesaria condición original del archivo. Si en la lógica andina, la tachadura y la reescritura componen una dinámica de creación de la memoria, en la lógica occidental, esta misma dinámica es entendida, más bien, como un borramiento de la memoria, pues, de alguna manera, inserta en el orden del archivo ese mal de archivo del que habla Derrida. Se trata, por lo tanto, de un gesto que hay que reprimir, de un lenguaje a silenciar en el recinto del secreto.

Recordemos, una vez más, a Fred Murdock, cuya determinación corresponde precisamente con este silenciamiento. No es descabellado sostener que en la decisión del etnógrafo de Borges –la de renunciar a la escritura de la “doctrina secreta” de la tribu norteamericana– puede existir, sí, la intención de proteger a la población indígena de la intromisión etnográfica –como propusiera Mabel Moraña en su ensayo “Borges y yo, primera reflexión sobre ‘El etnógrafo’”<sup>69</sup>–, pero también la de insertar en el libro esa página en blanco que lo convierte en infinito y, a la vez, socava su condición de libro; es decir, el secreto que llena la biblioteca de libros y que, sin embargo, jamás es escrito. Paradójicamente, si la tarea imposible de escribir la página en blanco se llevara a cabo, el resultado sería el fin de la ciencia occidental y la muerte del libro. Por ello, no es improbable que lo que Borges –y, con él, Moraña– esté preservando en este cuento sea, no la “doctrina secreta” de los “hombres rojos”, sino el archivo occidental, los libros de arena y las bibliotecas de Babel que tanto obsesionaron al escritor argentino y cuya supervivencia depende del silenciamiento del mal de archivo, de la exclusión de una lógica distinta de archivar. No casualmente, es en una de estas bibliotecas que Borges instala a su etnógrafo al final del cuento. Tampoco es casual la observación de Moraña en

---

<sup>69</sup> Hacia el final de su ensayo, Moraña se hace la siguiente pregunta: “¿Qué idea nos entrega (...) ‘El etnógrafo’ acerca de la visibilidad y representabilidad de la otredad desde el horizonte de la modernidad?” La respuesta que la autora ensaya resume el planteamiento de su texto como sigue: “Quizá, principalmente, la idea de que la construcción de una ‘retórica –y eventualmente, de una poética– de la impureza’ (donde lo particular contamina y coloniza, definitivamente, a lo universal), resulta irrealizable desde la homogeneidad del occidentalismo hegemónico, que puede sólo refugiarse en la utopía o en la visión panóptica reduciendo la otredad a la dimensión del deseo, y a la necesidad de apropiarse al otro –domesticarlo, narrativizarlo– como el afuera que sustenta aquella hegemonía” (284). La lectura de Moraña –para quien la renuncia de Murdock implica dejar “afuera, esperándonos, la otra orilla de la subjetividad, la culpa del colonialismo y la ilusión vana e imprescindible del conocimiento” (286) – lleva a John Beverley a observar en esta crítica una suerte de orientalismo que, en nombre de la autoridad de la literatura (“in the name of the authority of literature”), descalifica, en sus palabras, “the effort of indigenous and subaltern subjects to inscribe *themselves* into history” (73). Para Beverley, el planteamiento de Moraña responde a lo que él llama un “giro neoconservador”, el mismo que, en este caso, se hace evidente con la omisión de la agencia de los sujetos subalternos. Para Silvia Rivera, la única posibilidad de conjurar el silencio es socavando toda relación de dominación epistemológica, lo cual implica entrar en la historia mediante una epistemología propia (“El potencial”). Evidentemente, su planteamiento cancela la opción que Moraña encontrara en Borges, y da cuenta de la agencia del sujeto subalterno que Beverley reclama a Moraña.

la conclusión de su artículo: “Borges”, dice, “nos devuelve a la soledad y a la promesa de la biblioteca” (286).

En el ámbito del archivo (o palimpsesto) andino, en cambio, el manuscrito versionado y dado a su permanente modificación, lejos de infiltrar un mal de archivo, origina y sostiene el horizonte de una memoria larga. En él asistimos repetidamente, mediante la lógica del mito, a la historia producida (al margen del libro pero sin prescindir necesariamente de él) en la conexión entre los agentes históricos (ésos que, como Atahualpa y Túpac Amaru I, originan el escenario en que se desmiembra un cuerpo) y los agentes sociales, aquéllos que, como Tupac Amaru II y Túpac Katari encarnan la historia y la repiten, incorporando en el escenario los repertorios que, a través del tiempo, confirman el suceso original que fundamenta una rebelión. Aquí, esta última, más que una movilización con raíces históricas conforma un movimiento que abarca el *pacha*, o la totalidad del espacio-tiempo,<sup>70</sup> es decir, a muertos y a vivos, a los segundos encarnando a los primeros y a los primeros morando la memoria de los segundos. Por lo tanto, aquí la memoria colectiva no consiste únicamente en la evocación compartida por un pueblo, sino también en la encarnación de esa evocación, la misma que, de esta manera, coadyuva a la cohesión de una colectividad en torno a una misma experiencia histórica.

En suma, si en el archivo occidental la constante reinención atenta con la memoria que el archivo quiere ser, en los Andes la flexibilidad del archivo, su potencialidad de devenir con naturalidad otra versión de un mismo acontecimiento, trae la historia al presente. Lejos de mantenerla en el pasado, el horizonte de la memoria larga permite la actualización de la historia

---

<sup>70</sup> Hurtado de Mendoza explica esta totalidad como sigue: “es una totalidad espacio-temporal integrada por el *Janaq Pacha*, *Kay Pacha* y el *Ukhu Pacha*. [Los dos primeros] son universos complementarios relacionados con la circularidad o esfericidad, cuyas concavidades se corresponden (...). El *Kay Pacha* es complementario con los otros universos y se asocia, más bien, a una espacialidad horizontal, con un plano de forma cuadrangular cuyo eje es el runa en calidad de anunciador del mensaje” (citado en Pérez Orozco 113).

como acontecimiento que aún vive. Es cierto que la otra dimensión del archivo andino, la del horizonte de la memoria corta, no es suficiente para dar vida a un pasado remoto. Por el contrario, entraña el olvido del evento histórico, o situación paradigmática, que enmarca el escenario en que se actualizan los hechos. Semejante al archivo occidental, la memoria corta no reinventa, no versiona la historia. Así, “a mi juicio”, dice Rivera, “el horizonte sindical –la memoria corta de la que habla *Oprimidos...*– es una suerte de camisa de fuerza que encuadra a la comunidad y la civiliza” (23). No obstante, añade la autora, “en los momentos de beligerancia y lucha colectiva ésta surge desde abajo reactualizando la memoria larga” (23). En otras palabras, la memoria corta, pese a su condición de camisa de fuerza que encuadra y civiliza, se ensancha y alarga ahí donde un acto político –performático– toma la forma de un cuerpo colectivo que se apropia del escenario para contar la historia a modo de hacerla.

De este modo, todo acto de memoria, toda forma de evocación-invocación –desde los mitos hasta la literatura, desde las danzas hasta la poesía, desde el teatro hasta los consejos de los *amaut’as*, desde el archivo occidental hasta el cuerpo colectivo beligerante– coadyuva a la sustentación del archivo andino como escenario de confrontación en el horizonte de la memoria larga, donde la resistencia a la fragmentación de un pueblo y a su exclusión se torna fundamental.<sup>71</sup> Por ello, no es casual que, a propósito de la declaración del nieto de uno de los líderes indígenas de la rebelión de Pacajes (1914) –según la cual “los comunarios buscaban en el curso de su lucha un brazo cercenado de Túpak Katari”–, Rivera Cusicanqui sostenga la posibilidad de que el descuartizamiento del máximo líder del siglo XVIII haya permitido “la reinterpretación histórica [del mito de Inkarrí]”, siendo así que “[m]ito y realidad se [conjugan] en la promesa de un ‘mundo mejor’” (102-103).

---

<sup>71</sup> No es casual, por ejemplo, que en su *Nueva coronica y buen gobierno*, Guamán Poma incorpore la historia de su pueblo –desde los siglos precedentes al Inca hasta el arribo de los españoles– a la historia universal.

En suma, entendemos que tanto el archivo occidental como el andino están dados a su alteración. En el primer caso, debido a un mal de archivo que corroe el significado dejando el significante en su condición de trazo. Es la imposibilidad del archivo de ser memoria de sí mismo. En el segundo caso, debido al enlace entre rearticulación y conservación. Solamente en la medida en que el archivo se multiplique, se versione, será posible conservar un horizonte de memoria larga. Esta diferencia se explica en parte por la implicación del mito en el archivo andino. En contraposición a un libro, a un documento, a un manuscrito, el mito requiere de la memoria común. “Los mitos”, señala Montes Ruiz, “son como sueños colectivos que revelan las vivencias y las inquietudes del pueblo que los sueña” (39). Y añade: “Cristalizado en la trama simbólica de estos relatos está todo el caudal de experiencias históricas de una comunidad y la memoria colectiva que de ellas se guarda” (40). Dicho de otro modo, conocer un mito consiste, efectivamente, en “aprender el secreto del origen de las cosas” (Eliade 20), pero también en producir la conformidad entre esa narración y lo que se siente o piensa con respecto a una determinada experiencia histórica. Es en este sentido que el mito es el relato de una verdad compartida. Ciertamente, como bien explica Mircea Eliade, debe su pervivencia a la transmisión “del conocimiento del origen y la historia ejemplar de las cosas” (95); y a su vez, continúa el autor, “este conocimiento [que trasciende la duración temporal del testigo] abre (...) el camino a las especulaciones sistemáticas sobre el origen y las estructuras del Mundo” (96). Por lo tanto, concluye Eliade, “[e]l que sea capaz de *recordarse* dispone de una fuerza mágico-religiosa más preciosa aún que la del que *conoce* el origen de las cosas” (96). En los Andes, dichas especulaciones sistemáticas no responden únicamente a una fuerza mágico-religiosa ni se reducen a la reinención del origen y las estructuras del mundo; se trata, más bien, de una constante rearticulación de una forma de recordar un determinado escenario histórico, de tal

manera que el mismo contenga la explicación del momento histórico presente. Efectivamente, el conocimiento de la forma inicial de esa verdad histórica compartida que el mito revela está sujeto al acto de recordar más que a la condición de saber. Por lo tanto, recordar el escenario histórico paradigmático, que otros sucesos históricos habrán de repetir, entraña la función de modificar, de reinventar, de especular, con el propósito de mantener vivo no el evento histórico en sí mismo, sino el modo en que éste ha sido sentido, percibido o padecido. Así, son las danzas, las representaciones teatrales, las canciones, los rituales, las narraciones orales, y también, por supuesto, los movimientos sociales y la literatura,<sup>72</sup> aquello que compone el conjunto de lo *performático* (en el sentido de impacto y experiencia), constituyendo de este modo, para el caso que me ocupa, el archivo andino como fuente de saber (que, aquí, es sinónimo de recordar, especular) y, sobre todo, como mecanismo de transmisión de conocimiento.

Por lo anterior entendemos que esa “cifra de un retorno revolucionario de los valores andinos” que Rowe encuentra tanto en el mito de Inkarrí como en el *Wamani* del cuento de Arguedas no puede ser entendida, literalmente, como un retorno. El retorno en sí mismo remite a un pasado que se ha mantenido intacto, implica hacer que algo vuelva atrás; pero, además, envuelve la presuposición de que los valores que sustentaban ese pasado ya no están, de que se han perdido. En el horizonte de la memoria larga que da contenido al archivo andino, ni el pasado se mantiene intacto ni los valores andinos han desaparecido. Como apuntamos arriba, el primero, en tanto que está vinculado al mito, se modifica constantemente en beneficio de un propósito a alcanzar; los segundos perviven en el archivo andino, en el carácter performático de este archivo. En este sentido, más que un indicador del regreso revolucionario de aquellos

---

<sup>72</sup> Si bien la relación entre lo *performático* y la literatura no es inmediata, cabe recordar que hemos apuntado aquí cómo en Arguedas la palabra privilegia, por encima del signo, el sonido y la imagen, ambos inquebrantablemente imbricados.

valores, *Wamani*, como Inkarrí, es la figura de una historia que se mantiene viva, es el protagonista de un escenario que todavía se siente, y es la imagen de resistencia a la fragmentación, la misma que propulsa el contenido de los repertorios que reafirman dicho escenario como fundamento de una práctica revolucionaria. En otras palabras, el origen no es el lugar de atrás al que se quiere regresar o cuyo regreso se busca; es, más bien, el aquí y el ahora, donde es reinventado día a día; reinicio, una y otra vez, de la misma historia en sus múltiples versiones; es el *Taki Onqoy* en la Danza de las tijeras. No se trata, por lo tanto, del origen perdido de Derrida, aquél que se difiere en la maraña de significantes que fracasan al enunciarlo; tampoco del mal de archivo que, anárquico y silencioso, corroe el orden que lo contiene en secreto. Se trata más bien de voces y cantos, de invocaciones y danzas, de rituales y luchas, de imágenes y sonidos que forjan su propio archivo, en lugar de corroerlo, y preludian el inicio de una historia en lugar de diferirla.

Como apuntaba arriba, este es, quizás, el retorno revolucionario del que hablaba Rowe,<sup>73</sup> quien, no casualmente, sugiere que el cuento que menciona Arguedas en una carta a la doctora Hoffman<sup>74</sup> (en la que el narrador peruano declara haber escrito un relato con la idea de suicidarse – “más como un canto a la vida que a la desaparición”) sea “La agonía de Rasu Ñiti”. Para

---

<sup>73</sup> La importancia de hacer la distinción estriba en que la idea de un “retorno revolucionario de los valores andinos”, sin un hincapié en la concepción de tiempo-espacio y memoria en los Andes y sin una conexión con otras epistemologías (la epistemología del performance es un ejemplo para el caso que me ocupa), puede dar lugar –y ha dado lugar– a reducir este tipo de afirmaciones y sus referentes a lo que Cortázar ha concebido como “los valores del terruño contra los valores a secas” y a lo que Vargas Llosa ha dado a entender como “utopía arcaica”. En el primer caso, el escritor argentino ha sugerido una suerte de fascismo incipiente en literaturas como la de Arguedas; por su parte, Vargas Llosa ha encontrado en la obra del autor de *Yawar fiesta* una propuesta cultural y política extremadamente conservadora. Ambos autores presuponen erróneamente la presencia de un planteamiento esencialista y tradicionalista en la obra de Arguedas. En este contexto, es pertinente traer a colación el planteamiento de Mabel Moraña, quien en su estudio comparativo de Arguedas y Vargas Llosa –*Arguedas / Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*– rescata en el escritor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* una escritura que “constituye un asedio al idioma como cárcel de los significados” (117); en otras palabras, una escritura que marca la imposibilidad de su encasillamiento y, como tal, desarticula esas mismas dicotomías que sirven al planteamiento con que Vargas Llosa busca la deslegitimación de su homólogo coterráneo.

<sup>74</sup> Lola Hoffman, psicoanalista chilena, trató a Arguedas durante los últimos siete años de vida del escritor (1962-1969).

Rowe, “[l]a muerte en este texto es una realidad física y espiritual que atraviesa todos los límites, todas las fronteras. Se acompaña por un momento de sosiego y silencio absoluto, en el que se siente hasta el caminar de las hormigas, el hervor molecular de la vida” (“El lugar” 170-71). En efecto, los cuyes que “exploraban en el silencio”, el sobresalto de los pájaros, “la *chirinka* que viene un poco antes de la muerte”, el silbido de un cuy de “ojos rojísimos” que mira a Rasu Ñiti en el momento en que comienza a sonar el *Yawar mayu*, todos estos pequeños sonidos son parte del repertorio musical que atraviesa este cuento de principio a fin. La muerte paulatina del personaje, ese morir a pedazos que Rowe no deja de subrayar, se encuentra en absoluta correspondencia con las vibraciones trenzadas del arpa, el violín y las tijeras, y así también con la onda sonora que produce el mundo, desde el resquicio transitado por las hormigas hasta la densidad del *Yawar mayu*, río de sangre que parece salir del rasgueo del arpista. Aquí el morir es una danza ritual.

“El *Yawar mayu*”, observa Rowe, “significa la muerte y la fertilidad. Es, por ejemplo, el nombre de la canción que se canta antes de las batallas rituales” (“Arguedas” 104). Muerte y fertilidad: la escritura de un relato con la idea del suicidio, “más como un canto a la vida que a la desaparición”. Si el morir es aquí una danza ritual, el performance no elude el suicidio como regeneración de la existencia; más concretamente, como regeneración del cuerpo, materia esencial de la existencia. Castro-Klaren llama la atención sobre el hecho de que cincuenta años después de la eliminación del *Taki Onkoy*, José de Arriaga observaba que, para los andinos, la *huacas* eran las divinidades que proveían vida, salud y comida. “The Christian examiner of the *huacas*”, continúa la autora, “seemed puzzled by the ‘fact’ that the ‘Indians never ask for anything concerning the other life’” (*The narrow* 104). Queda, así, sugerida, tanto en este enunciado de Arriaga como en las determinaciones que fundamentaban el *Taki Onqoy* (no

vestirse a la usanza europea, no practicar los ritos católicos, no comer el alimento de los españoles), la centralidad del cuerpo; aquí, materia viva que impele el movimiento de la vida.

De acuerdo a Villegas Falcón, la música de la Danza de las tijeras busca “la imitación de los sonidos de los ríos, vientos, lluvia, granizo, canto de aves”. Los compositores y ejecutantes adaptan estos sonidos “a las distintas figuras de la coreografía”, la misma que, a su vez, “imita algunas acciones de la vida diaria” (60).<sup>75</sup> Todo esto nos deja percibir cómo aquella habitación – ancha y atravesada en una de sus partes por la luz del sol–, en la que Rasu Ñiti baila su última danza, se transforma en *pacha*, en un espacio en que todo se encuentra en perfecta coordinación. Sucede como si la naturaleza comenzara también a danzar desde el momento mismo en que Rasu Ñiti deja chocar las hojas aceradas de sus tijeras: “empezó a tocar las tijeras”, cuenta el narrador, y “[l]os pájaros que se espulgaban tranquilos sobre el árbol del molle, en el pequeño corral de la casa, se sobresaltaron” (145). Así también la mujer y las hijas del bailarín: la danza había comenzado con un sonido semejante al que se expandiera desde el interior de una montaña. “¿Es mi padre, o sale ese canto de dentro de la montaña?” (146), oímos preguntar a la primogénita. A partir de este momento, todo comienza a articularse en torno al *dansaq*, a quien poco a poco se aproximan su discípulo, los músicos, y el resto de la comunidad, pero también los sonidos de la naturaleza, la luz del sol y el *Wamani*; y aún más, con el *Wamani*, aquello que en este espacio solamente le es dado escuchar al espíritu de la montaña: el crecimiento del dios que va gestando el *pachakuti* o cataclismo cósmico de regeneración. Rasu Ñiti, como los danzantes del *Taki Onqoy*, encarna en este cuento la enfermedad y la curación. No hay aquí representación alegórica ni personificación, sino, literalmente, corporeización en el sentido de “dar cuerpo”, pero no “a

---

<sup>75</sup> Dos ejemplos de este tipo de coreografía son “el pasacalle” y “marcha”. El primero se desarrolla a manera de un “paseo por las calles del pueblo”; el segundo, como imitación del “paso marcial de los desfiles militares” (Núñez Rebaza 63).

una idea u otra cosa no material”, como se lee en la definición de la RAE, sino a aquello que parece no ser material y que es, sin embargo, tremendamente tangible y audible. *Wamani* es una montaña que, como el río, las hormigas, las cascadas, el *zumbayllu*, otorga sonido al universo: el del movimiento tectónico, siempre a punto de conmocionar la tierra. En los Andes, esta conmoción está vinculada a la reconstitución de la vida como un cuerpo de cuerpos articulado en torno a un mediador entre lo divino y lo humano, entre la tierra y los seres vivos, entre los elementos del mundo y la comunidad. En el cuento de Arguedas, Rasu Ñiti, como el Inca en su momento, es el cuerpo que encarna esta mediación.

Así, no es casual que aquí la imagen-sonido de cada uno de los elementos que participan en la danza (desde el andar de las hormigas, decíamos, hasta el torrente de los ríos) se aquieten y silencien a medida que Rasu Ñiti mitiga el paso al son de la música que discurre de un ritmo a otro. Veamos cómo se despliega esta coreografía: la música comienza con el *jaykuy* (o entrada) y continúa casi inmediatamente con el *sisi nina* (o fuego hormiga), de este ritmo transcurre al *Waqtay* (o la lucha), y finalmente al *Yawar mayu* que cristaliza en el *illapa vivon* (o el borde del rayo). Si los tres primeros ritmos van en ascenso, introduciendo energía en la danza, con el *Yawar mayu* –“paso final”, aclara el narrador, “que en todas las danzas de indios existe” (152) – se precipita el deceso del *dansaq*; no obstante, ya cuando a este cuerpo no le quedan más que los ojos para seguir danzando, es el mismo *Yawar mayu* el que se levanta nuevamente en intensidad. Entonces comienza el *illapa vivon*, “a ritmo de cascada” (153). El arpa mantiene esta melodía hasta que los ojos de Rasu Ñiti, como el resto del cuerpo, también perecen. La coreografía, sin embargo, no culmina aquí. Tras la última danza del maestro, los instrumentos exhalan un nuevo ritmo, el *lucero kanchi* (o alumbrar de la estrella) al mismo tiempo que Atok’ sayku comienza a bailar haciendo sonar sus tijeras. Entre el último instante del morir de Rasu Ñiti y el inicio de la

danza del discípulo, se abre un tiempo y un espacio de infinita quietud y silencio: el *illapa vivon*, cuenta el narrador, “hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana”; y añade: “El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe” (154).

Lo anterior nos permite observar que lo performático en el cuento de Arguedas no se reduce a los danzantes y a los músicos; vemos, más bien, aparecer en este espacio un concierto y una coreografía de todo lo vital, y que se despliegan desde el *dansaq*. La asonancia entre el expirar del protagonista y el ritmo de cascada no es una coincidencia. Recordemos que cuando un *dansaq* muere, llegan cóndores, emisarios del *supay*, para llevarlo a la cascada de cuyo canto el maestro toma su destreza. De hecho, es el sonido de la “cascada de Saño” (145) el que llega al corazón de nuestro danzante para avisarle que el momento de su última danza había llegado. Encarnación de una divinidad, receptor del espíritu de la montaña, portavoz del mensaje de la *huaca* que mora en él, maestro que habrá de legar su arte, Rasu Ñiti es el nudo por el que todo está conectado con todo; además de las divinidades y la comunidad, de la geografía y los animales, de la música y la naturaleza, de los cuerpos de los vivos y los cuerpos de los muertos, es insoslayable percibir en él la conexión entre Inkarrí y el *Taki Onqoy*, entre el *dansaq* que muere por fragmentos y los incas decapitados, entre el *dansaq* e Inkarrí. Por ello, Rasu Ñiti es a la vez individuo y cuerpo colectivo; su danza abre ampliamente el horizonte de la memoria larga, el escenario donde la verdad debe entenderse no como una certeza, sino como una experiencia compartida, y donde la muerte nunca es concluyente.

En este sentido, el espacio de silencio y quietud que tiene lugar entre el último instante de vida en Rasu Ñiti y el inicio de la danza en Atok’ sayku es el momento más significativo del cuento de Arguedas. Por ello, las lecturas críticas de este relato no dejan de subrayar, de una u

otra manera, eso que Julio Ortega precisa apropiadamente como un “esfuerzo por darle sentido a una vida muriente y a una muerte vivificante” (citado en Rivera 54). Aunque el crítico se refiere aquí a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, está demás decir que esta novela no solamente ha dado pie al estudio de la Danza de las tijeras en la obra del escritor peruano,<sup>76</sup> sino que además una observación semejante a la de Ortega lleva a Rowe a argüir que “La agonía de Rasu Ñiti” permite establecer un puente de conexión entre *El zorro* y la obra anterior del autor (“El lugar” 170). Con esto quiero señalar que si la proposición de Ortega interesa para toda la creación de Arguedas, entonces la carga semántica de Rasu Ñiti (compuesta no de signos, sino de imágenes articuladas por sonidos) forma un centro de engranaje que vale también para la obra en la que este personaje nace. En otras palabras, la poética de Arguedas se extiende a imagen y semejanza de la concepción del cuerpo-mundo en los Andes, incorporando de esta manera la literatura en el universo de sonidos que, a modo de arterias, como el Apurímac y el *Yawar mayu*, interconectan los elementos de la vida.

En Arguedas, la alternativa poética de la escritura (que para el caso que me ocupa incluye desde la poesía y la narrativa hasta la ensayística, así como una proporción considerable de la producción epistolar del escritor) transmuta el texto literario en memoria colectiva, en otro vellón del tejido que da forma a un horizonte de memoria larga. Ahí, el *Waqtay*, o la lucha, es el ritmo que conjura la fragmentación; en el relato de Arguedas comienza, no sin razón, cuando oímos a Rasu Ñiti exclamar “¡Estoy llegando! ¡Estoy por llegar!”, mientras eleva el sonido de sus tijeras dejando que el sol ilumine sus láminas de acero. Es desde el núcleo de esta intensidad, que el bailarín atestigua el crecimiento del dios (151). Por lo tanto, “llegar” implica aquí una consustanciación con el *Wamani*, una identificación íntima con la montaña, cuyo aliento,

---

<sup>76</sup> El primer estudio prolijo y detallado sobre este tema, además de ser quizás el más conocido, es *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, de Martin Lienhard.

impregnado de la coreografía y de la voz del bailarín, enuncia la continuidad de la vida. Materia y voz, imagen y sonido, dos dimensiones indivisibles del cuerpo, originan, como las *huacas* y los adeptos del *Taki Onqoy*, una danza de la enfermedad en que los cuerpos ejecutan un performance de curación. Las imágenes-sonido que contribuyen a henchir este espacio-tiempo andino bailan al paso del danzante, como si el universo entero muriera con él. Así, la densa morosidad del *Yawar mayu* y el silencio de la comunidad se aúnan en el flujo que corre hacia el desenlace: “El pequeño público permaneció quieto”, declara el narrador, “[n]o se oían ruidos ni en el corral ni en los campos más lejanos. ¿Las gallinas y los cuyes sabían lo que pasaba, lo que significaba esa despedida?” (152). Se trata de un momento en que el silencio y la quietud componen un punto intermedio entre el pesar y la expectativa. El desenlace nunca termina de consumarse: del morir de Rasu Ñiti nace el vivir de Atok’ sayku, el *lucero kanchi*, el alumbrar de la estrella. Es ésta una transición de la enfermedad a la lozanía, de la atonía a la vitalidad, de la fragmentación a la cohesión; en suma, de la escritura de un relato que nace con la idea del suicidio al canto a la vida y adjuro de la desaparición.

No es casual, en este sentido, que parte de la crítica –sobre todo aquella que implícita o explícitamente responde con una lectura contrapuesta a la conclusión que Cornejo Polar trazara hacia el final de *Los universos narrativos de José María Arguedas*– se resista a leer la última novela del autor, y el suicidio por el que ésta queda inconclusa, como un “pavoroso testimonio del aniquilamiento total” (266). Dice así Cornejo Polar en el último párrafo de su libro:

Sucede que en José María Arguedas ese lazo entre el hombre y el mundo se destroza (...) y que, por lo tanto, la energía que crea la palabra (...) se apaga. La palabra se desvanece al mismo ritmo con que el mundo se opaca y se hace resistente, impenetrable, frente al hombre. Cuando esto finalmente sucede (...) la

palabra pierde sentido y debe desaparecer, desaparece con el hombre que la dice, que la decía. La realidad desnuda (...) se impone en términos absolutos y no como mundo que acoge al hombre, sino como dura materia que no se deja poseer y que expelle, destrozándola, a la persona humana. *El zorro...* es, así, el pavoroso testimonio del aniquilamiento total. El lenguaje y el hombre se destruyen, y se destruyen también (...) el sentido de la historia y el sentido de la realidad –ahora sólo materia incomprensible–. Es el vacío (265-66).

El lazo al que se refiere Cornejo Polar al inicio de este fragmento es el mismo, explica el autor, que Arguedas encontraba en el lenguaje de Rulfo como opuesto al de Carpentier. Si este último, decía Arguedas, “penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo” y “las domina”, aquél las penetra también, pero “de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo” (cit. en Cornejo, *Los universos* 265). En estas frases, la demarcación con que se distingue al escritor mexicano del cubano comprende una relación con el lenguaje en que la escritura adquiere (como en Carpentier) o no (como en Rulfo) una potestad de dominación. Dicho de otro modo, Arguedas parece percibir en su homólogo cubano la voluntad de que el lenguaje domine los elementos del mundo, mientras que en Rulfo, con quien se hermana, encuentra el deseo de que los elementos del mundo otorguen vida al lenguaje. “Para él”, para Arguedas, comenta Cornejo Polar tomando las propias palabras que el escritor plasmara en su “Primer diario”, “se trataba de ‘transmitir a la palabra la materia de las cosas’” (*Los universos* 265). Con esto, advertimos una aspiración a que el lenguaje devenga materia (cuerpo, sonido) y no la materia lenguaje (signo).

En este contexto, una perspectiva que no se aparte de la palabra-signo torna factible, incluso evidente, la posibilidad de que *El zorro de arriba* y *el zorro de abajo* testimonie el fracaso de esta labor. En el reino del signo, no son descabelladas las afirmaciones de Cornejo

Polar: en Chimbote –la ciudad en la que una destructiva “realidad desnuda (...) se impone en términos absolutos” a la novela de Arguedas– acaece el desvanecimiento de la palabra; sin la palabra, el mundo se opaca; en este mundo opaco, la palabra pierde sentido; frente a esta carencia de sentido, la materia se hace inaprensible; irremediablemente, adviene el vacío. ¿No encontramos acaso una semejanza entre estas proposiciones y el desmoronamiento del signo lingüístico que advirtiera Derrida en Saussure? Ese “aniquilamiento total” que percibe Cornejo Polar en la última novela de Arguedas es, en realidad, el aniquilamiento de la palabra como principio de aprensión del universo; es el desmoronamiento de esa palabra que Arguedas percibiera en Carpentier, la de un lenguaje incapaz de rendirse ante la inmensidad inasible del cosmos. Esta aniquilación, sin embargo, a diferencia de la deconstrucción de Derrida, trasciende el reino del signo porque en ella se origina el territorio del cuerpo. El mismo Cornejo Polar, basado en las conocidas líneas de Arguedas –“Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa”– concluye su libro sin dejar de señalar que sobre el vacío “queda flotando, sin embargo, como chispa final de la terca fe de Arguedas, una última palabra que trata de instaurar el futuro de un mundo destruido” (266).

A la luz de “La agonía de Rasu Ñiti”, el repertorio de cuerpos danzantes que mueren desmembrados es también el de cuerpos danzantes que deben su origen a ese desmembramiento. Desde el *Taki Onkoy* hasta la Danza de las tijeras, desde Atahuallpa y Túpac Amaru I hasta Rasu Ñiti, desde Inkarrí hasta el *Wamani*, desde el Incario hasta Chimbote, desde Guamán Poma hasta Arguedas, se repite el mismo escenario paradigmático de un cuerpo –necesariamente colectivo (encarnación de otros cuerpos y homólogo del inmenso organismo del que es parte)– que se resiste a su fragmentación a la vez que rescata de las fauces del anacronismo una historia que mantiene viva mediante el acto de corporeizarla. Así, mediante esta labor colectiva, nos es

otorgada no solamente otra versión de los acontecimientos, sino también otra manera de contar y comprender la historia. En el archivo andino no es relevante la narración del evento histórico, sino el carácter performático del fundamento de ese evento histórico, ya que la serie de acontecimientos y representaciones (o el repertorio, diría Diana Taylor) que se desprenda de él habrá de conservar no el evento como relato, sino como experiencia. En palabras de Taylor, “even though the embodiment changes, the meaning might very well remain the same” (20).

Es en este sentido que podemos apuntar lo siguiente: a propósito del rol de la nobleza Inca en las celebraciones de *Corpus Cristi* de principios del siglo XVII,<sup>77</sup> Carolyn Dean sostiene que, “[t]hrough performed evocations of the past, Inka *caciques* transformed their own bodies into vessels of Andean history” (98). Su observación vale no solamente para el señorío postrimero de un imperio desmoronado, sino también para toda la historia performática de la región andina. Así, en este reino del cuerpo, esa “última palabra” a la que se refiere Cornejo Polar no es una “última palabra”; tampoco un intento de “instaurar el futuro de un mundo destruido” ni una “chispa final de la terca fe de Arguedas”. Es, más bien, para decirlo en los términos de Rowe, “un huayco como proceso social y personal de derrumbe y resurgimiento” (“El lugar” 174). Rasu Ñiti, observa el autor, “no es el individuo aislado de la sociedad capitalista sino el que mediatiza los lazos sociales” (174). Esto nos permite entender la muerte como un acto –un performance (la danza, el suicidio)– de deshacimiento (desmembración, despeñamiento) y desbordamiento (danza del universo, vida profunda). Lejos de un último pataleo por instaurar un futuro, este gesto vital da cuenta de un mundo latente que no deja de manifestarse en el entramado de cuerpos que lo convierten en una inmensa imagen sonora. Aquí la vida no termina: es legada en el esplendor de su temblor; y la muerte no es una cesación, sino

---

<sup>77</sup> Casi medio siglo después de que la colonia eliminara la existencia del *Sapa Inca* (o el Inca gobernador) con la ejecución de Tupac Amaru I.

un flujo que, como el Apurímac, o al paso del *Yawar mayu*, transmite la historia de un cuerpo a otro disponiendo al mundo a danzar. Ésta es la dirección que Arguedas refiere cuando, a propósito de su relato “Agua”, explica que lo que busca es, literalmente, “[d]escribir la vida de aquellas aldeas, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector!” (“La novela” 156).

Transformación del significante en palpitación, corporeización del lenguaje, constante evocación de una experiencia compartida, desborde del archivo en aras de la creación de un archivo vivo, creación y sostenimiento de un horizonte de memoria larga, irreverencia que no silencia nada y que, por el contrario, deja que todo suene y dance, modificación constante de lenguajes y versiones que conjura la voluntad de mantener intacta una presunta otredad: por todo ello, en el territorio del cuerpo, la muerte no es determinante porque el silencio no parece ser una opción. Ésta es la mayor distinción entre Arguedas y Fred Murdock. ¿No es acaso más muerte y menos vida el subsumirse de un personaje entre los anaqueles de un archivo de significantes vacíos que la danza suicida de Arguedas?

#### 4.0 CAPÍTULO III

##### LOS SABERES DEL CUERPO ANDINO:

##### EL LUGAR MARGINAL DE LA CIUDAD DE LA PAZ

Ahora  
que ya no eres  
sino el oscuro ropaje  
de la verdadera ausencia  
una máscara en la memoria  
embarcado como estás –ahora–  
en esa otra orilla de madera.  
(*Memoria solicitada* 61-62).

Este fragmento compone la última página de *Memoria solicitada*, evocación que Blanca Wiethüchter convierte en la imagen de un poeta-amigo muerto, el mismo cuya obra poética tomó la potestad de originar, en cada uno de los discursos críticos que hablaron de sus poemas, una filosofía de la muerte. Como bien observa Luis Antezana, “no es fácil explicar por qué la poesía de Saenz parece demandar una participación reflexiva de sus lectores”. El crítico propone dos hipótesis: primero, el uso de un lenguaje referencial que, sin embargo, no enuncia el referente, por lo que motiva a quien lee a dar contenido a esta ausencia; segundo, una explicitación del “carácter conjetural” de lo que se inscribe, intrínseca de las propias inscripciones, es decir, la permanente manifestación de la existencia de un misterio no revelado (122). Habría que añadir a estas dos hipótesis una tercera: la de un poeta obseso de entresijos a los que la voz poética regresa reiteradamente a través de toda la obra, no para explicarlos, sino para complejizarlos. La

obra de Jaime Saenz se va haciendo, así, de una suerte de poesía filosófica o de filosofía poética, donde pensamiento y poesía se unen para abrir la reflexión hacia una diversidad de direcciones, de tal manera que las cosas no se reduzcan a un concepto, sino que se lancen hacia todas las posibilidades de su indefinición. No hay que entender esta poética, sin embargo, como una que raye en lo inconcreto, o en una filosofía trascendental que prescindiera de la experiencia para reflexionar sobre lo que está más allá de lo visible. Por el contrario, se trata de un lenguaje concentrado en la materialidad del mundo, en todo aquello que da cuenta de una existencia concreta –visible, palpable– y, como tal, experienciable; de una poética, entonces, que recorre el lugar habitado conectando entre sí la materia, los objetos que nos rodean y los cuerpos que confirman nuestro estar en el mundo.

A su vez, este lenguaje busca despojar la materia de su definición racional, de la conceptualización que la fija en una sola condición de ser de la materia, y abrirla hacia sus infinitas posibilidades de darse a ver y tocar. En otras palabras, se trata de vaciar la materia de lo que se dice que ésta es, y de vivirla en la posibilidad de reconocerla en sí misma. En este sentido, se aplica a este lenguaje aquello que Jean Bucher apunta con respecto a la filosofía de Heidegger: aquí “el decir que encubre el pensamiento más profundo es un decir en lo no dicho, porque la esencia del lenguaje se funda en último análisis en el recogimiento y en la acogida silenciosa del dicto del ser. El silencio, recordémoslo, lejos de ser el signo de una impotencia de la palabra, permanece por ese hecho como el poder eminente del decir auténtico” (119-20). En suma, en tanto lenguaje referencial que no enuncia el referente, o manifestación de lo que, sin embargo, nunca se revela, la obra poética de Saenz crea continuamente este silencio al que se refiere Bucher, y que en el poeta boliviano se traduce en la permanencia de un misterio que cabe entender no como lo inconcebible, sino como lo habitable despojado de toda definición; o bien,

como lo que se quiere mantener en la indefinición –en la incompreensión– con el objeto de alcanzar la experiencia no convencional de la cosa. Así, en esta obra el conocimiento pasa por la experiencia y no por la razón; más aún, por una experiencia otorgada por la materia, por el cuerpo, por el contacto del cuerpo con la materia. Por tanto, aquí la muerte no es una abstracción, sino materia esencial; es decir, el mero cuerpo, el cuerpo libre de la condición del ser, por el que es posible la experiencia del mundo en tanto experiencia vital de la muerte. Asimismo, en Saenz, el alma no es inmaterial, no es aquello que, como profesara la tradición cristiana, se separa del cuerpo en el momento de nuestra muerte. Por el contrario, en la muerte, el alma se entiende como la substancia del cuerpo, como la vitalidad de una materia que se ha liberado del ser y de la definición, como la condición de la materia de abrirse a todas sus posibilidades. “Así podrás hacer todo cuanto te propongas, malo o bueno” –profesa Saenz– “Serás capaz de decir adiós cuántas veces sea necesario. Con el sufrimiento, con el dolor y con el adiós, habrás creado la substancia de tu creación y por ende tu misterio particular y personal para adentrarte en el misterio total” (cit. en Wiethüchter, *Memoria* 10).

Ahora bien, si el misterio es aquí la condición substancial de la materia, y el misterio particular da cuenta de la posibilidad de regresar a un cuerpo despojada del ser –a un cuerpo desubjetivado– el adentramiento en el misterio total, a través del dolor, abre la posibilidad de ser con el otro, con lo otro, mutuamente, en el dolor. Así, si bien es cierto que la lírica de Saenz articula un lenguaje referencial que no nombra el referente, también es cierto que una parte de su prosa íntegra, quizás como ninguna otra en Bolivia, imágenes que nos sugieren –casi de manera transparente, y sin el hermetismo que muchos atribuyeron a su poesía– los referentes que su palabra poética parece resistirse a nombrar. Fue, pues, Saenz quien convirtió al *aparapita*<sup>78</sup> de La

---

<sup>78</sup> Remito al lector a la nota al pie 6 de este trabajo.

Paz –un personaje aymara, alcohólico y marginal– en el misterio, alma o sustancia, de la ciudad. En su famoso ensayo, “El aparapita de La Paz”, Saenz escribe, por ejemplo:

La revelación de un misterio se encuentra implícitamente revelándose por el misterio mismo y por la gratitud en sí, como una revelación sin la cual no podría darse el misterio no revelado; efectivamente, no queda más remedio que divagar en este caso que nos estamos refiriendo. Pues frente a lo incomprensible resulta inútil una aproximación por medio de definiciones; puede que sea paradójica una cosa, pero la cuestión es el porqué. La condición humana no se explica por el empleo de sustantivos pero nosotros calificamos y sanseacabó, con eso basta y nos quedamos satisfechos; todo lo que se fuese se nos aparece como la cosa más natural del mundo. Perdón por el circunloquio a propósito de un caso tan intrascendente como lo es el de un hombre que se desvive poniendo remiendos a unos andrajos que han salido de la basura y se pasa la vida cuidando de ellos como si fueran la niña de sus ojos mientras que, por otro lado, hace todo lo posible y lo imposible por destruirse a sí mismo sin importarle un ardite su propia persona o las averías, las heridas y los golpes que a diario recibe. Sería difícil encontrar en términos de intensidad poética, alguien que se le iguale (s.p.).

De alguna manera, este fragmento resume la poética de Saenz que refiero arriba; vale decir, una poética que, tendiendo a la abstracción, regresa siempre a lo concreto; un lugar donde nociones tales como misterio, alma, oscuridad, componen la substancia de la materia, lo que en ella hay de vida tangible: su envejecimiento, sus heridas, su silencio, su quietud, su conexión con el espacio, con los otros cuerpos. En este sentido, el *aparapita*, como el grupo de personajes y lugares marginales que Saenz no dejó de describir –véase, por ejemplo, *Imágenes paceñas* y

*Vidas y muertes*— compone el lugar de lo inexplicable, de lo oculto, ahí donde, sin embargo, un cuerpo se hace tremendamente visible, precisamente, a través de su inexplicabilidad: mediante la paradoja que hace posible la combinación de un cuidado extremo de lo que carece de valor (“andrajos que han salido de la basura”) y la absoluta destrucción de lo que, convencionalmente, tiene el mayor valor (el cuerpo, la vida).

Esta búsqueda de una poética por descubrir, detrás de la concepción convencional del ser, del cuerpo, de la vida y de la muerte, un modo no regido por la comprensión sea quizás la pauta que ha dado pie a una crítica reflexiva que, entre otras cosas, ha abordado desde distintas perspectivas la obstinación de Saenz por poetizar (pensar) la muerte. El abanico de acercamientos críticos a esta temática genera tantas concepciones de la muerte como la cancelación de su definición pueda dar lugar a inventar: la muerte despojada “de sus connotaciones tradicionales” (Antezana 113); la muerte traducida en el desgaste del cuerpo (Wiethüchter, “Poesía boliviana” 98); la muerte entendida desde la experiencia agonística propia de una estética andina (Monasterios, “La provocación” 334): la muerte, como sinónimo de vida, en tanto acceso al conocimiento verdadero (Gonzales, “Las lecturas” (412); la muerte que, encarnada por el cuerpo y manifestada en el olor, “abre el nacimiento de un lugar para el yo sin yo” (Velásquez, “Del olor” 139). La multiplicidad de estas aproximaciones evidencia una poética que se va haciendo de una constante renuncia a la lógica racional que ha querido gobernar la comprensión del mundo y de la vida. Con esto, el lenguaje poético busca el redescubrimiento de lo que esta lógica ha velado y excluido, comprendiendo la muerte quizá la mayor exclusión de una vida esforzada en separarse de la materia —es decir, en fragmentarse— y en disimular el olor de la putrefacción, o de la marginalidad.

En este sentido, hay que entender la poesía de Saenz como un regreso a morar el espacio en su complejidad; es decir, incorporándose en lo que en este espacio está compuesto de exclusión, de marginación y de muerte. Se trata de conjurar, de alguna manera, la fragmentación del cuerpo en una ciudad que, como La Paz, está compuesta de una multiplicidad de cuerpos (aprapitas, locos, chifleras, brujos, alcohólicos, curanderos, etc.) que la constitución autoritaria y racional del espacio ha querido invisibilizar en aras de un orden, más bien, tradicional o hispano. Este último deja afuera aquello que, de acuerdo a nuestro poeta, constituye, no obstante, la substancia de la ciudad, su particularidad, aquello que, de alguna manera, la hace auténtica, diferente, “andina”, diría Saenz:

La Paz [profesa el autor] es una ciudad andina, que no europea ni norteamericana; por obvio que ello fuera, nunca estará demás recordar esta verdad. Pues muchos la olvidan o pretenden olvidarla, y sólo muy pocos la recuerdan. A mayor abundamiento, sería necesario puntualizar que, en nuestra opinión, una ciudad puede transformarse y puede crecer, pero, ello no obstante, sin llegar a desvirtuarse (...).

Nadie puede negar que La Paz es una ciudad andina; y como tal, subsistirá. Así nos lo asegura el espíritu rector que habita la montaña (*Imágenes* 10-11).

Así, *Imágenes paceñas* articula la imagen de una dimensión sin exclusiones, el referente –quizás– ausente en la poesía. Por ello, entendemos que la poesía de Saenz no se escribe al margen del espacio andino que el poeta habita. Es desde este espacio que se busca la recomposición de un cuerpo fragmentado, capaz de hacerse con el otro en la muerte que –sin

anularla– congrega la multiplicidad; y así también, en el dolor que, posibilitando el dolerse con el otro, resuelve la soledad en comunidad.

Los estudios críticos más completos de la poesía de Saenz –en el sentido de que recorren toda la obra poética del escritor– son los de Blanca Wiethüchter (“Estructuras de lo imaginario...” y Elizabeth Monasterios (*Dilemas de la poesía...*). El primero es, a decir de Mónica Velásquez, un estudio fundacional, ya que las vetas de lectura que la autora abre (la otredad, “la lógica alquimista de la transmutación”, “libertad y purificación”, etc.) han sido constantemente retomadas por la crítica, ya para refutarlas o ahondarlas (“Palabras” 9). El estudio de Monasterios, por su parte, es el primero en leer en esta obra una “lógica cultural aymara (radicalmente anti-hegemónica y portadora de una racionalidad distinta de la occidental)” (*Dilemas* 19). Con esto, la autora arraiga una obra poética –leída, generalmente, al margen del contexto histórico y social que la rodea– a un espacio concreto, el mismo del que el poeta extrae el pensamiento local con el que confronta la lógica racional del pensamiento occidental y dialoga con filosofías occidentales alternativas.<sup>79</sup> Ambas autoras proponen un recorrido cronológico en que se explora el modo en que la voz lírica va ahondando su búsqueda a medida que da forma a un nuevo libro. En lo que sigue, propongo una lectura, más bien, saltada de la obra poética del autor, de tal manera que esto me permita leer los primeros libros de Saenz a la luz de sus libros posteriores, o regresar a algunos poemarios con una lectura integral de la obra poética. A manera de ordenar al lector, cabe recordar la cronología de publicación de las obras que incluyo en mi recorrido: *Aniversario de una visión* (1960), *Visitante profundo* (1964), *Muerte por el tacto* (1967), *Recorrer esta distancia* (1973), *Bruckner. Las tinieblas* (1978), *La*

---

<sup>79</sup> Dice Monasterios: “sería un error sugerir que la lógica cultural aymara es el único ángulo desde el que esta poesía debate el valor terminal de la razón cartesiana como medio de acceso a lo real. La tradición mística y la filosofía de la sospecha (sometida a tratamiento poético) son fuentes igualmente pertinentes (19).

*noche* (1984). Ahora bien, en correspondencia con la línea trazada por Monasterios, busco explorar las implicancias de una poesía que encuentra en la experiencia de la muerte la posibilidad de una compenetración real, vivencial, con el espacio andino que el yo lírico habita; con sus cuerpos, con sus lugares, con sus olores, con las imágenes a las que la materia otorga su forma, como aquellos “tumbados que se pierden en lo oscuro” de la calle Linares de La Paz, donde las *chifleras*, diría Saenz –aquellas mujeres indígenas de la ciudad que venden yerbas de curación– atienden en línea sus puestos. “Estas tiendas”, escribe el poeta, “señoreadas por las chiflerías, son lóbregas, pequeñas y frías, las más antiguas de La Paz –con olor misterioso, con un soplo de irrealidad, con tumbados que se pierden en lo oscuro” (73).

En el estudio crítico que ofrece Wiethüchter, quizás ninguna apreciación recorra con mayor completitud toda la poesía del poeta del modo en que lo hace la observación que sigue: “la meditación que hará Saenz sobre la muerte será abierta; todo le hablará de ella, en todas las cosas buscará su signo, su misterio. La vida de Saenz y su poesía se irán haciendo gradualmente epifanía de la muerte” (“Estructuras” 325). Así, “esa otra orilla de madera”, imagen en la que Wiethüchter mira la partida definitiva del poeta, materializa, podría decirse, la obsesión que atraviesa toda la obra de Saenz: la de buscar incansablemente la dimensión del morir en las profundidades que nos proveen los componentes tangibles del mundo. Este recorrido no es uno que deba consumarse en la muerte; por el contrario, si en algo concuerda casi toda la crítica concentrada en esta poesía es que en ella morir no es otra cosa que vivir auténticamente.

Los versos más citados que han dado lugar a este tipo de proposiciones dicen así: “no es necesario vivir, pero es necesaria la vida”<sup>80</sup> (*Obra poética* I 127); o bien, “Quiero la muerte, pero no morir” (128). Ambos pertenecen a *Visitante profundo*; a los poemas 4 y 5, respectivamente.

---

<sup>80</sup> Saenz parafrasea con estos versos la conocida divisa de Colón “Navegar es necesario. Vivir no es necesario”.

En la estrofa que contiene al primero, hallamos un espacio que la voz poética abre en la inmovilidad: “En la inmovilidad me escondo”, dice, “y te aferras a mí, y me muevo y te vas” (126). Aquí, la condición de lugar de la inmovilidad nos permite saber de la existencia de un afuera de los límites del entorno convencional, y que, sin embargo, es una dimensión existente dentro de este mismo entorno. En otras palabras, en el poema hay una grieta que fractura las limitaciones del lugar que estamos constreñidos a habitar, exponiendo así otras experiencias posibles del espacio. En esta apertura, la inmovilidad no es inocua; en ella todo parece tener vida: “—y se sonríen las cosas, el corno y la trompa, y cantan canciones/ y me aman con una gran hambre” (127). En una estrofa anterior, se oye, además, al hablante poético enunciar: “y me lamento por lo caviloso que me pone el amor que me tienen las cosas;/ escucho el murmullo con que ellas se aman/ y se pierde en los huecos que dejaste a tu paso” (126). Así, entendemos que ahí donde el poema se descubre como un lugar de inmovilidad, desaparece la distinción entre sujetos y objetos. En esta zona —no ocupada por la materia, sino compuesta por la substancia de toda materia, vale decir, por lo que en ella hay de movimiento vital—, las cosas como los sujetos cantan, aman, sonríen, murmullan. Para que esto acaezca, sin embargo, es necesaria la percepción de ese otro lado de las cosas, donde la materia en sí misma —que es el cuerpo que confirma la sensibilidad de los sentidos, privilegiándose en Saenz el de la mirada, el tacto y el olor— se torna madera, o cuerpo-féretro, que en sus cicatrices, en su desgaste, en su morir que no consume el morir, devela el acontecer de la vida. En la semblanza de Saenz dispuesta por Edgar Ávila Echazú, encontramos una seña significativa de la relación del poeta con las cosas. “Cuando llegan las insalvables penurias”, apunta Ávila Echazu sobre las mudanzas de su amigo, “es necesario abandonar vencidos lujos y con un manotazo decidirse a cambiar de vivienda”; entonces observa:

De vivienda, pero no de cuarto. Y es por eso que Jaime Saenz se llevó consigo a las cosas de su cuarto y al cuarto mismo en un largo peregrinaje; soportando con rabia y humildad los avatares de esforzados aclimatamientos en las nuevas habitaciones donde se veía constreñido a vivir; viendo tristemente el rechazo que aquellas cosas manifestaban con desesperación. Todo lo cual –como es natural– motivó el irrevocable envejecimiento e incluso unas increíbles mutaciones de las cosas, cuando no las inexorables pérdidas –que más eran huidas– de otras, más difíciles de soportar que las ocurridas en las correrías de cantina en cantina (235).

Saenz no deja de registrar estos avatares, “con rabia y humildad”, en su último libro de poemas, *La noche*. En el poema 6, por ejemplo, leemos: “A lo largo de los años, tus cosas y tus muebles se envejecen, y se desgastan insensiblemente./ Muchos objetos desaparecen o se rompen, mientras que otros corren una suerte misteriosa, cual si fueran seres humanos” (41).

Aquí, el envejecimiento, las mutaciones, las huidas de las cosas dan cuenta de la vida como movimiento en la inmovilidad; es decir, como una honda manifestación vital que solamente la quietud de la materia, el cuerpo-féretro, hace posible. Profiere la voz poética en *Recorrer esta distancia*: “Y yo digo que uno debería procurar estar muerto./ Cueste lo que cueste, antes que morir. Uno tendría que hacer todo lo posible por estar muerto./ Las aguas te lo dicen –el fuego, el aire y la luz, con claro lenguaje./ Estar muerto./ El amor te lo dice, el mundo y las cosas todas, estar muerto” (*Obra poética* I 203-4). No es descabellado, pues, argüir que en esta obra el movimiento poético consiste en la búsqueda de esa experiencia que otorgue al poeta la posibilidad de morar el mundo en lo que el mundo tiene de muerte. Y la muerte, decíamos arriba, no es asumida aquí, como aconteciera en cambio en el pensamiento tradicional cristiano,

en términos de una separación del alma y del cuerpo; por el contrario, si un alma, una fuerza vital, palpita en la inmovilidad de las cosas, es la muerte continua la que hace propicio este morar. Por ello se entiende que en esta poesía alma y cuerpo sean uno en la muerte y no en la vida; o bien, en el vivir en tanto experiencia de la muerte, y no así en el morir en tanto consumación de la vida. A su vez, el alma no es aquí una abstracción: es el propio cuerpo manifestándose en su liberación del ser, es el *aparapita* de La Paz morando misteriosamente, paradójicamente, en los lugares velados de la ciudad.

En *Aniversario de una visión*, la voz lírica le habla así a su visión: “Que sea larga tu permanencia bajo el fulgor de las estrellas”, y, más adelante, continúa diciéndole: “Renuncio al júbilo, renuncio a ti: eres tú el cuerpo de mi alma; quédate” (*Obra poética* I 112), para terminar el poema con otra solicitud: “Hazme saber, perdida y desaparecida visión, qué era lo que guardaba tu mirar/ –si era el ansiado y secreto don,/ que mi vida esperó toda la vida a que la muerte lo recibiese” (113). Hay aquí una imagen que el yo poético reconoce como la substancia de su propio cuerpo en el cuerpo del otro. “Quédate”, le pide, y, como término de esta petición propone desistir de su visión y, con ella, del júbilo. En palabras de Saenz, el júbilo “[n]o debe confundirse con la alegría”. Mientras esta última, añade, “tiene una inequívoca connotación de vida, (...), [aquél] es motivado exclusivamente por mayúsculas revelaciones que arrancan del caos y de la muerte”. Por ello, para Saenz, “el júbilo es el vehículo por el que cobran movimiento y por el que actúan las revelaciones” (*Vidas* 12). Sin ellas, entonces, sin la conmemoración de una visión, no es posible experimentar el júbilo; y viceversa, sin júbilo la experiencia de una visión es inviable. Pues bien, el acontecimiento de la revelación es, por esto mismo, paradójico: si es al júbilo a lo que una visión debe su movimiento, a él debe también su cualidad de efímera; vale decir, tanto su potencialidad de aparecer como su condición de devenir una “perdida y

desaparecida visión”. Por ello, la petición de la voz poética profiere una imposibilidad: renunciar al júbilo en aras de la permanencia de la visión no resultaría en la consecución de esta duración sino en la ruptura del vínculo entre el poeta y la revelación. Dicho de otro modo, frente a la visión, el sujeto lírico tiene una sola opción: la de nunca renunciar al júbilo, conciencia de una distancia entre el cuerpo y la materia; a su vez, el recorrido de esta distancia, lejos de entregar una revelación abre una vía de conocimiento que consiste no en resolver la distancia, sino en ahondarla, en abismarla hacia la inabarcable experiencia del conocimiento del otro inaprehensible y libre.

En su *Dilemas de la poesía de fin de siglo*, Monasterios, concentrada en los últimos versos del poema que cito arriba [“Hazme saber, perdida y desaparecida visión...], llama la atención sobre el hecho de que “el sujeto no desespera ante el inminente desvanecimiento de la *visión*”. Sucede, añade la autora, que no hay aquí una voluntad de posesión, sino la búsqueda de un aprendizaje que consiste en “aprender de [la visión] la temeridad con que habita en zonas desconocidas de la conciencia y de la percepción”. Con esto, Monasterios entiende que “el júbilo, y también la celebración”, lejos de enunciar un acto de apropiación, “sugieren una falta, una ausencia fecunda” (169). En efecto, esta falta se revela sobre todo en la pregunta que ocupa a la voz poética: “Hazme saber (...) qué era lo que guardaba tu mirar/ –si era el ansiado y secreto don,/ que mi vida esperó toda la vida a que la muerte lo recibiese”. En estos versos, la fecundidad de la ausencia es producida por la inversión de una perspectiva esperada: imaginar al poeta frente a la visión nos conduce automáticamente a una imagen en la que el sujeto mira aparecer una revelación. Sin embargo, aquí nada se nos dice sobre la mirada del poeta; es, más bien, la propia visión la que mira. Entonces entendemos que aquello que el poeta mira aparecer no es una visión sino eso fugaz que la visión mira. En otras palabras, la revelación habrá de ser

aquello que suceda entre el mirar del poeta y el mirar de la visión; vale decir, la posibilidad de un guardarse mutuamente en la memoria, la compenetración por la que un cuerpo puede hacerse substancia del otro. Es, quizás, esta misma dinámica la que hace posible la consubstanciación entre habitantes y ciudad, ésa que Saenz identifica cuando, al referirse a esta composición, escribe:

(...) el espíritu que nos anima hoy a todos nosotros habrá configurado de alguna manera la imagen de aquella ciudad que nos contempla ya en el futuro, en la que habremos de seguir existiendo en sus aires, en sus plazas, en sus calles; jamás como extraños; jamás como forasteros. Pues la ciudad tendrá por siempre en su memoria a quienes la amaron, a quienes vivieron un día aquí, en este aquí que actualmente habitamos (*Imágenes* 15).

Ahora bien, el asunto se complejiza enormemente cuando en otro poema, también de *Aniversario de una visión*, la voz lírica profiere: “es decir, yo soy yo y tú eres tú, y yo te miro y por eso creo que tú me miras, y tú no me miras pero crees que lo haces toda vez que tú me miras,/ con la diferencia que yo no me miro a mí sino que creo hacerlo por mirarte a ti,/ o sea que yo soy yo, y tú no eres tú sino yo” (106). No una, sino varias paradojas componen este fragmento; todas se fundamentan, sin embargo, en la posibilidad paradójica de que un “yo” y un “tú” sean a la vez uno y dos. Por esto, se torna probable el mirar del no-mirar así como el ser del no-ser. Adicionalmente, si “tú” es la visión que mira una revelación, “yo” habrá de ser esa revelación, y viceversa; en este mismo instante, donde el mutuo mirarse parece ser posible, un sutil sesgo entre ambas miradas –esa no-mirada que parece mirada– suspende la revelación: “en una palabra”, declara entonces la voz poética, “hay y no hay comunicación; tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti, puesto que salgo de mí por que existas tú” (106). La imagen

que este complejo de palabras origina nos confronta con la radicalidad de un desprendimiento que entraña a la vez un deseo de ser aprehendido por el otro. Como bien arguyera Monasterios, no hay en este juego de (des)prendimiento un acto de posesión; por el contrario, hay un entregarse al trance de devenir el otro, o, más bien, eso otro que la visión mira. Se trata, entonces, de despojarse de todo ser para morar en la transparencia de ese “ansiado y secreto don” que una vida esperó toda la vida “a que la muerte lo recibiese”; para morar, entonces, sin desvirtuar el espacio, y devenir un día su memoria o su substancia.

Hasta aquí, todo parece ocurrir en el ámbito de lo intangible, de lo inmaterial e inconcreto: presencias que se desvanecen, miradas que no terminan de encontrarse, honduras que son alma y secreto; y así, sosteniendo todas estas liviandades, la muerte como una grieta entre la vida y el vivir, entre la convención de ser y el desprendimiento del ser, entre el irremediable morir y la obsesión por vivir la muerte. Sin embargo, no es cierto que esta poesía paladee meramente el lado de la ausencia, de lo efímero, el de apariciones repentinas que un leve movimiento esfuma, el de los misteriosos encantos de la inmovilidad; el sujeto poético en Saenz no entra ontológicamente en esa “otra orilla” a la que alude Wiethüchter cuando explica que, con *Las tinieblas*, el penúltimo poemario del poeta, “Saenz ha dado un salto ontológico”. En acuerdo con Octavio Paz,<sup>81</sup> la autora sostiene que “[l]a otra orilla es (...) entrar en otra naturaleza, es penetrar en un mundo en el que las referencias no son las mismas, es penetrar en las ‘Tinieblas’ y participar de ellas por decisión propia” (“Estructuras” 342). En efecto, Saenz se sumerge en las tinieblas, pero no lo hace sin llevar consigo un cuerpo despojado del ser a cuestas. Más que en la otra orilla, su exploración ocurre en la grieta que abre un espacio liminar entre un cuerpo

---

<sup>81</sup> Wiethüchter incluye en el desarrollo de su argumentación la siguiente cita de Paz: “El salto mortal, la experiencia de la otra orilla, implica un cambio de naturaleza: es un morir y nacer. La otra orilla está en nosotros mismos” (de *El arco y la lira*, cit. en “Estructuras” 341).

establecido, dividido, individual, discreto, y un cuerpo inaprensible, indefinible, colectivo; así también, entre una realidad inauténtica, convencionalizada, y la dimensión en que esta forma impersonal, convencional, es socavada en beneficio de la posibilidad de deshacerse del ser ahí donde la plenitud consiste en la integración del cuerpo en una totalidad material, hecha de cuerpos y cosas. Se trata, de alguna manera, de la imagen del *aparapita* cargando la ciudad en sus espaldas: “Y según resulta obvio, si el aparapita es la ciudad”, piensa Saenz, “como efectivamente lo es, mal podrá sentirse ajeno a ella y mucho menos desaparecer –pues el aparapita, dicho sea en conclusión, ha cargado la ciudad sobre sus espaldas” (139).

Es cierto que, al otro lado de las cosas, condiciones tales como la inmovilidad, el carácter efímero de una visión o la muerte contenida en la materia dan cuenta de una dimensión existencial donde el transcurso del tiempo no marca pauta alguna y donde, más bien, acontecimientos tales como el envejecimiento, el desgaste, la “suerte misteriosa” que corren algunos objetos, corresponden con la intensidad y la profundidad que entraña el acto de vivir. Ahora bien, también es cierto que en este espacio, precisamente porque en él se induce a entrar profunda e intensamente en el vivir, las visiones, las revelaciones, la inmovilidad, precisan, como en ninguna otra realidad, de cuerpos concretos que materialicen esta experiencia. En Saenz no se llega a la muerte sin morar el féretro, y no se mora el féretro sin encarnarlo. La sintaxis de su palabra poética no suscita visiones que no emerjan de una tumba: “Y de las tumbas un suspiro enciende perdidos y escondidos fuegos” (*Obra poética* I 110), advierte la voz poética en *Aniversario de una visión*; pero estos “perdidos y escondidos fuegos” jamás prescinden de la materia que los guarda: “hazme saber de la lluvia que cae sobre tu escondido cuerpo”, solicita el yo poético hacia el final del mismo poemario. Y continúa: “y si la penumbra es quien lo esconde o el espíritu de la noche” (112).

En esta obra poética, visión, cuerpo y noche constituyen las dimensiones de todas las cosas; y es a través de la compenetración con la noche que el sujeto poético puede entrar en la substancia de la materia, en el estar de las cosas en su quietud. Ya se ha dicho que esta quietud no es ajena a la muerte; la muerte es su movilidad. El yo poético enuncia en otra parte de *Aniversario* el deseo de “percibir la forma, angosta y alargada de la muerte en la substancia húmeda y dura del cristal que le sirve de vivienda” (108). Aquí, la muerte es una existencia provista de cuerpo; y es también esa presencia de lo ausente que otorga contenido a la noche. Por ello quizás, en toda la obra de Saenz, pero sobre todo en los poemas de *La noche*, las cosas contienen a la noche; y la noche es la substancia de las cosas. Féretro y cuerpo a la vez, las cosas propician también la compenetración de toda la materia ahí donde comparten la indefinición de la penumbra. No casualmente, los primeros versos del poemario referido sorprenden a la noche en el devenir de los objetos otra cosa: “La noche con unos cuernos que se mueven a lo lejos/ la noche encerrada en una caja que se vuelve noche en aquella cómoda en el rincón del cuarto” (11). Y más adelante: “la pared en realidad no es una pared sino una cosa viva que se retuerce y palpita y esta pared soy yo” (12).

El sujeto lírico llama a esta dimensión “la otra noche”, y la distingue radicalmente del día: “Lo cierto es que la noche dura en el espacio, mientras que el día sólo dura en el tiempo./ Así se explica que a toda hora del día, uno encuentre regiones en que la noche mora” (44). De esta manera, la otra noche, desprovista de tiempo, abre espacio en lo transitorio y ahí se queda día y noche:

En un talismán de estaño por muchos años olvidado en una gaveta;  
en un sobre de color oscuro, con una inscripción que no se lee ya,  
encontrarás una región que habita la noche;

en esas piedras del camino, que parecen esperarte, y parecen mirarte.

En alguna llave, inservible ya, y venida a menos, que se esconde en tu bolsillo;

en esa cicatriz que ha aparecido sin saberse cómo, en tu mano izquierda

–en alguna concavidad de tu calavera, que muchas veces te escuece sin saberse por qué

encontrarás una región de la noche (45).

En un poema anterior del mismo libro, la voz poética, a los pocos versos de haber sentido que “la muerte es de carne y hueso” (26), refiere el contacto con ella como con una presencia que se oculta (“nada le impide ocultarse a tus ojos, y asumir formas engañosas y diversas”) en las entrañas de nuestro cuerpo:

Alguien hurga en tus entrañas.

Alguien respira con aliento lejano –alguien a tu lado.

Mira de reajo.

Allá está, vigilante.

muy cerca de ti, con un soplo.

Es algo extremadamente misterioso. Es una persona, yo sé. Pero no. No es una persona.

Mira de reajo, con cierto disimulo; ella, la persona.

Y te conoce: no eres tú.

Es una silla, es una mesa, una frazada.

Y es una ventana, es un aire, una pared, un moscardón, que vuela en noviembre.

Y es una cosa como yo mismo, o como tú, que quizá muere, al igual que yo (27).

La noche y la muerte son, así, morada y habitante; la materia –el cuerpo de los entes y de los seres–, el féretro. No hay sujetos ni objetos, lo mismo da un hombre o una pared o un aire: lo que hay es muerte, y donde hay muerte existe palpitación, respiración, murmullo, tacto, olor, intensidad vital, materia, cuerpos que se comunican, que se confunden unos en otros, que se entrelazan, provocando así el desplazamiento hacia la integración de los cuerpos en un una misma sinfonía, la del mutuo habitarse lo diverso.

Para Mónica Velásquez, quien observa que en *La noche* hay un “nacer y morir desde y en un cuerpo para ir hacia otro”, el olor en este poemario aparece como anuncio de una presencia “que, generalmente, se mantiene aún ausente”. La autora entiende que el olor “desata la memoria, enreda las pasiones y alerta sobre los deshechos y los males en el cuerpo. Nos deja saber su putrefacción, su estado de organismo. Nos dice que la muerte, en este caso, no está donde la vemos, o sea en el otro, sino dentro”. Ahí donde dejamos el cuerpo físico, añade Velásquez, “en aras de un cuerpo más profundo e interior, se percibe el olor del primero que incomoda, que avergüenza por su fragilidad, su vulnerabilidad y sobre todo por su mortalidad”. No obstante, “esa muerte encarnada en olor no es ni última ni cumplida, sino en la medida que anuncia y abre una nueva corporalidad, un nacimiento de lugar para el yo sin yo” (“Del olor” 139). Rescato de esta observación el olor como evidencia de un cuerpo en putrefacción. Discrepo en que este olor determine el límite entre un cuerpo físico vulnerable y mortal y uno “más profundo e interior”. En el poema 4 de *La noche* es a un “pobre cuerpo, ido y botado, y bastante olvidado, con una presencia que sólo se deja presentir por la pesantez” al que la voz poética parece hablar con estos versos:

—ahora no existen ya esos olores extraños y desconocidos, y aún inventados, que te llevaban a los mundos que precisamente querías habitar.

Ahora los olores no son ya sino olores, en toda su verdad,  
y sólo pertenecen a tu cuerpo, y corresponden a tu condición humana.

¿Acaso pretendías oler a rosas o a madre selvas, o a ramas de pino,  
para que ahora te horrorices y aun te sientas ofendido, ante los olores que  
expiden tus propias excreciones?

El olor, por otra parte, es un verdadero misterio;

y no estará demás recordar que tanto el nacimiento como la muerte,  
ocurren bajo el signo de peculiares cuanto atroces olores (37-8).

Aquí, el olor a muerto, el olor putrefacto de la materia muerta, ese olor que “alerta sobre los deshechos y los males en el cuerpo” y que delata “su estado de organismo”, lejos de exhibir vulnerabilidad y mortalidad, da cuenta de una suerte de fetidez original, la del olor atroz que signa el nacimiento y la muerte, la del olor de lo vivo en lo muerto. Lo que esta palabra poética repudia no es el cuerpo físico en contraposición a un cuerpo interior, sino el velo con que las convenciones cubren el cuerpo, la sustitución de una exhalación fétida por un aroma “a rosas o a madre selvas, o a ramas de pino”, la negación de la muerte, el encubrimiento de lo que no se quiere ver. De este modo, el cuerpo interior al que alude Velásquez es el propio cuerpo físico, pero sin velo, es la condición del cuerpo de ser cuerpo, expuesta sin reparos, sin aprensiones, sin paliación. Es, una vez más, el cuerpo que Saenz entendía como propio de la ciudad andina que él moraba: “Tan pronto como una víctima de la violencia o como un propiciador de ella”, observa el poeta, “el aparapita se ve a menudo ensangrentado, con una cara monstruosa, con espantosas heridas que, evidentemente, a él no le preocupan en lo más mínimo” (“El aparapita” s.p.).

En este sentido, Iván Vargas acierta cuando afirma que en Saenz, “la dignidad del sujeto es devaluada notoriamente y la necesidad de su anulación es antepuesta como imperativo moral”. Para el autor, de aquí se desprende “la tematización obsesa de la muerte”, ya que ésta contiene “la noción de la supresión de los sujetos, de la conciencia de sí que supone la individualidad de cada sujeto”. Por ello, añade Vargas, “[e]l olvido en Saenz debe pensarse en términos del olvido de la conciencia de sí en la muerte, de supresión de la subjetividad en la generalidad física de lo único que queda de los hombres una vez muertos: el cuerpo” (191). Se trata del yo sin yo, como apunta Velásquez, pero no en el sentido de una existencia interior revelada mediante el acto de trascender la condición mortal del sujeto –vale decir, mediante la superación de la vulnerabilidad de la materia que nos compone. Por el contrario, este yo sin yo es, en realidad, para regresar a la proposición de Vargas, el cuerpo en tanto lo único materialmente concreto que queda de nosotros cuando morimos; habría que añadir, la permanencia de la materialidad vital que supera nuestra muerte: la del cuerpo en putrefacción, la del cuerpo en vías de devenir otro cuerpo; el yo sin yo es, cabalmente, el cuerpo sin yo, el mismo que, como los objetos, es colmado de noche. Así, aquí la verdadera autenticidad de la cosa no descansa en el abstracto mundo de las ideas, como estableciera el dualismo ontológico de Platón, sino en el mundo sensible, que, es sobre todo, material y concreto, y que no es ajeno al pensamiento.

Escribe, por lo tanto, el poeta: “El otro lado de la noche consiste en que la noche, simple y llanamente,/ se entra por la espalda y se posesiona de tus ojos, para mirar con ellos lo que no puede mirar con los suyos” (*La noche* 15). Y es que en la obra poética que me ocupa, la noche es, según dice otro poema, “un relámpago providencial que te sacude, y que, en el instante preciso, te señala un espacio en el mundo: un espacio, uno solo; para habitar, para estar, para morir –y tal el espacio de tu cuerpo” (57). Y es en esta dimensión del cuerpo donde los cuerpos

se interconectan hasta el punto de desaparecer todos si desaparece uno: “de no haber habido yo no habría este aposento”, comprende el poeta desde su *Muerte por el tacto*. Y continúa: “ni tampoco habría habido esta viejecita que me vendió una mesa cuadrada con patas torneadas y un cajón donde se guardan cosas con llave./ De no haber habido yo no habría habido aquella pizarra/ ni la bata azul de paño/ (...)/ ni este encendedor trastornado ni aquel puñal/ ni esto ni aquello” (*Obra poética* 91). En la muerte, en la noche, en el cuerpo, la materia se compenetra con la materia cuando una existencia precipita otra, todo mora en todo, todo es cuerpo que se debe a otro cuerpo, todos los cuerpos habitan otros cuerpos. Es así como el caminante, diría Saenz, puede “descifrar, por el tacto, los secretos de la ciudad [de La Paz]” y, “apoyado en un peñasco”, “escuchar con oído atento y asombrado los lamentos, los gritos, las voces y los ayes que vive [esta] ciudad” (*Imágenes* 111).

Probablemente éste era el arribo que Saenz presentía cuando en *Muerte por el tacto*, veinticinco años antes de que publicara *La noche*, profería los siguientes versos: “cuando se comprenda muchas cosas por el tacto/ incomprensibles para los demás sentidos/ se sabrá que todo es lo mismo/ y que es sin embargo distinto/ (...)/ no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá solamente para ser sentido –desaparecerá la maligna diversidad y todo será uno solo” (*Obra poética I* 86). Este designio del poeta lleva a Monasterios a señalar que en *La noche* “queda superado ese sabor idealista que destilaban algunos de los primeros poemas de Saenz, cuando el discurso postulaba, por ejemplo, la desaparición de ‘la maligna diversidad’ para que todo ‘sea uno solo’”. En *La noche*, en cambio, continúa la autora, “[I]a poesía (...) ha combatido a fondo cualquier residuo hegeliano y se ha abierto a un pensar post-metafísico, es decir, a un pensar que replantea el protagonismo de la razón como único método de conocimiento” (*Dilemas* 239). Para esta crítica, la subversión de esta poesía consiste en mirar lo diferente, lo

desconocido, aquello “que no vemos o no queremos ver”, y que en Saenz se hace manifiesto “allí donde perdemos el consuelo que otorga la lógica racional y nos desvinculamos de los lugares comunes” (“La provocación” 332). De acuerdo a esta lectura, mediante el rechazo a “la clausura epistemológica” que el conocimiento unívoco profesa, “Saenz emprende una de las tareas más fecundas atribuidas al arte de nuestro tiempo, expresada en la necesidad de romper las limitaciones que imponen autoritarismos discursivos”. Lo que hace particular al poeta boliviano, explica Monasterios, es “su voluntad para suscitar el aprendizaje de aspectos no tocados de la realidad, pero manifiestos en prácticas culturales no hegemónicas” (333). La crítica se refiere a la lógica cultural andina; en sus términos, “radicalmente antihegemónica y portadora de una racionalidad distinta de la occidental”. En ella, como en Saenz, explica, el contacto con la diferencia excede “al sujeto en su condición mortal” y lo enfrenta “a experiencias agonísticas que tienen en ocasiones concomitancias con la muerte” (334).

Ahora bien, quizás esa “maligna diversidad” –junto al presagio de que todo habrá de ser “uno solo” – con que Saenz enuncia la búsqueda poética que emprendía, no responda al “sabor idealista” o “residuo hegeliano” que Monasterios encuentra en las primeras obras del poeta, sino más bien, desde el inicio, a lo que en *La noche* se hace evidente: la vitalidad del universo entendida como todo en irrevocable conexión con todo, orden que no se define por la conformación de categorías independientes (sujeto-objeto, cosa-ser, cuerpo-alma, vivo-muerto), sino por la interdependencia de todos los cuerpos en un movimiento en que los sujetos no son más seres que las cosas. En la medida en que cualquier existencia habite un cuerpo, como lo hacen las cosas en su envejecimiento, o los muertos en el olor que despiden,<sup>82</sup> se manifiestan los

---

<sup>82</sup> En *La noche*, la voz poética alude a los olores de la “condición humana” en versos como los que siguen: “ahora no existen ya esos olores extraños y desconocidos, y aún inventados, que te llevaban al mundo que precisamente

vínculos que componen la vida; es decir, el mundo en tanto un mutuo habitarse las distintas existencias, una vitalidad en que ninguna existencia se explica en sí misma, sino siempre en conformación con otra, y con otra, y con otra, como cuerpos que, al vincularse, dan cuenta de la composición de un espacio plural en que todo contribuye a darle forma. De alguna manera, este espacio no es ajeno a esa Bolivia habitada por una pluralidad de cuerpos, esos múltiples personajes paceños y lugares particulares de la ciudad que el propio Saenz evoca y congrega en *Imágenes paceñas y Vidas y muertes*.

Pues bien, en tono ensayístico, pocos versos después de presagiar la conformación de lo “uno solo” en detrimento de la diversidad, el hablante poético afirma: “Se sabe por comprobación que viviremos siempre en los otros aunque nosotros no lleguemos a saberlo y en este fenómeno reside la importancia del tacto” (88). Recordemos que unos versos atrás, en el mismo poema, la voz poética profería: “cuando se comprenda muchas cosas por el tacto/ incomprensibles para los demás sentidos// se sabrá que todo es lo mismo/ y que es sin embargo distinto”. Por estos fragmentos, entendemos que el desdén del poeta a la “maligna diversidad” no abrigue, quizás, la aspiración a una suerte de síntesis hegeliana, sino más bien la conciencia de una dolorosa fragmentación del cuerpo, provocada por el privilegio de la razón sobre la experiencia, la priorización del orden unívoco sobre una multiplicidad que, entonces, se confina a la invisibilidad. Así, si la realidad producida por la lógica racional conforma una presunta estabilidad mediante la concepción de los lugares comunes, la racionalidad irrazonable que sustenta toda la poesía de Saenz —ésta por la que, en sus versos, “el tono apropiado” para

---

querías habitar. / Ahora los olores no son ya sino olores, en toda su verdad, / y sólo pertenecen a tu cuerpo y corresponden a tu condición humana” (37).

“penetrar en las cuestiones de amor” habrá de ser “oscuro, pero no lúcido”<sup>83</sup> (*Obra poética I* 106)– entraña el oficio de escrutar las vías veladas hacia una realidad más auténtica, hacia la condición no fingida de la realidad; a su vez, este hondo escudriño poético socava con desprecio la mentirosa unidad que aparenta regir la concepción del mundo. En este sentido, la proyección de un mundo, que corresponderá comprender mediante la experiencia, y no así mediante el lenguaje (“no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá solamente para ser sentido”, decía Saenz en versos que cito páginas atrás), no es ése en que la anulación de la diversidad precipite la emergencia de lo uno absoluto, sino más bien la conciencia de la urgencia de un cuerpo en franca resistencia contra la fragmentación. Es por esto, quizás, que Saenz procura experimentar esa honda conexión que existe entre las cosas, reconocer en su acercamiento lo velado, lo negado, el desmoronamiento de la lucidez en lo oscuro, el misterioso entrelazamiento de lo que nos rodea. Esto, añadiría Saenz, “para lograr un grado de delirio y comprobar siquiera que nada se comprueba” (88). Su propósito lírico –en el sentido de oficiar una compenetración con la poética del espacio habitado– es el de socavar la obsesión por la definición –la “clausura epistemológica del conocimiento unívoco”, diría Monasterios– con que la razón, el sentido común, la cordura, la convención, provoca una existencia separada de la vitalidad del espacio que moramos. Por ello, quizás, Saenz no deja de reparar en la locura como un modo de habitar libremente la ciudad; así, al referirse a los moradores de Laikakota,<sup>84</sup> advierte que, entre ellos,

(...) los hay que están locos; pero viéndolo bien, en realidad no es que lo estén, sino que decididamente lo son, y de tal manera que la locura de semejantes criaturas vendría a resultar una cosa grande y libre, una función desbordante al par

---

<sup>83</sup> El verso siguiente es una muestra del tono que emplea Saenz cuando alude al amor. En *Aniversario de una visión*, declara: “ahora he llegado a saber que el amor no es, sino lo que se oculta en el amor; / y para encontrarlo yo tendré que traspasar lo que creo ser, o sea tú, y llegar a ser tú, o sea yo” (*Obra poética I* 104).

<sup>84</sup> Laikakota es un barrio y mirador, en la cima de un cerro, desde el que se puede ver toda la ciudad de La Paz.

que sintetizadora de las percepciones, esto es, una facultad o, si cabe, un modo de ser, que no locura, cosa ésta que por desgracia ni siquiera los grandes psiquiatras entienden (*Imágenes* 139).

En el tercer poema de su *Muerte por el tacto*, el poeta pronuncia el siguiente reclamo: “[L]as cosas son contempladas como si no fueran parte de uno mismo/ cual si no se fuese un decir más de la vida, uno más con los otros” (93). Es en esta forma de conexión con la vida que, en palabras del poeta, “se sabrá que todo es lo mismo/ y que es sin embargo distinto”; es decir, aquí, en versos que presagian la desaparición de la “maligna diversidad”, la concepción de lo “uno” no alude a la posibilidad de una correspondencia inequívoca entre los elementos de la realidad y la síntesis del pensamiento racional, sino más bien a la locura por la que una realidad desborda todo límite a la vez que cabe en la percepción compartida de los cuerpos que la habitan. En este sentido, el deseo de integrar el todo diverso en lo “uno solo” entraña una forma de conocimiento sustentada por el silencio; vale decir, una experiencia no entregada al enunciado, una forma de comunicación que prescinde del significante y de cualquier referente al que lo ate el lenguaje. Como se sabe, esta poesía privilegia, en cambio, el cuerpo. En la medida en que ocurra el mutuo habitarse de los cuerpos, la comunicación habrá de darse mediante el reconocimiento recíproco de una experiencia compartida. En esta última, las facetas del lenguaje se tornan estériles ante la vitalidad del misterio (o lo indefinible) que las palabras son incapaces de reproducir, pero que los cuerpos comprenden mediante la cualidad de que un cuerpo explique en sí mismo a otro. Varios versos ya citados aluden a esta correspondencia. Recordemos algunos de *Muerte por el tacto*: “de no haber habido yo no habría este aposento/ ni tampoco habría habido esta viejecita que me vendió una mesa cuadrada con patas torneadas y un cajón donde se guardan cosas con llave”; y otros de *La noche*: “Alguien hurga en tus entrañas./ Alguien respira

con aliento lejano –alguien a tu lado./ (...) / Es algo extremadamente misterioso (...) / Y te conoce: no eres tú./ (...) / Y es una ventana, es un aire, una pared, un moscardón, que vuela en noviembre./ Y es una cosa como yo mismo, o como tú, que quizá muere, al igual que yo” (27).

Eduardo Mitre, en su ensayo “Jaime Saenz: el espacio fúnebre”, encuentra que la “búsqueda de la unidad, del Uno” en la poesía de Saenz, lejos de conducir a “una reconciliación de los contrarios –cuerpo y alma, apariencia y esencia, materia y espíritu” –, excluye “uno de los términos enfrentados”. De acuerdo a esta lectura, es a esta sustracción a la que, aparentemente, el poeta debe “la tendencia marcadamente subjetiva de su poesía, tan despojada de concreciones materiales” (28). Más adelante, Mitre afirma que la naturaleza de la obra poética de Saenz se encuentra, sobre todo, en “la actitud que la misma refleja frente al cuerpo”. Concentrado en el verso “La luz es perturbadora, al igual que el vivir tiene carácter transitorio”, de *Recorrer esta distancia*, el autor subraya una forma de “[r]echazo de las apariencias, engañosas por efímeras, y, en cambio, exaltación de lo inmaterial, intemporal y, por ende, incorruptible”. Y añade: “Así, el cuerpo y todo lo corpóreo será, a lo largo de [esta] obra, mero ‘instrumento del vivir’” (28). En *Aniversario de una visión*, el crítico encuentra un recorrido evidente hacia esta inmaterialidad, ya que, según sostiene,

A partir de [este poemario], la escritura de Saenz se dirige a una ‘presencia ausente’ que abre el cauce de su poesía amatoria, encendiendo y alimentando una pasión abstracta, un erotismo sentimental, carente de realidad corpórea. Ese tú, que permanece como una atmósfera y un clima (“eres tú el frío, eres tú la ciudad”), como un espectro –en el sentido cromático y en el de irrealidad–, se convierte en el signo de la unidad ansiada. De este modo, más allá de los cuerpos, la pasión amorosa se identifica con la pasión metafísica (30).

En desacuerdo con los postulados de Mitre, pienso, más bien, que es precisamente en *Recorrer esta distancia* –el poemario que sirve al crítico boliviano para enfatizar el encumbramiento de lo incorpóreo e inmaterial en la obra poética de Saenz– donde los contrarios, si bien jamás se reconcilian en un “Uno” total que los reúna, se encuentran, se enlazan, se cohabitan, se afectan. Escribe, pues, el poeta en esta obra: “Este cuerpo, esta alma, están aquí./ Yo soy y estoy en esta alma, en este cuerpo, en esta alma que amo y en este cuerpo que amo./ Por el modo en que respiraba, en lo invisible y recóndito encontré esta alma” (*Obra poética I* 208). Entendemos por estos versos que ese “mero instrumento del vivir” al que alude Mitre no se reduce a ser sencillamente un utensilio; aquí, el cuerpo es el camino hacia el alma; es a través de la respiración, de la conciencia de la existencia del cuerpo, que se hace posible alcanzar lo recóndito, lo invisible, lo marginal, lo substancial. La noche, escribía el poeta en versos que ya he citado, “[e]s un relámpago providencial que te sacude, y que, en el instante preciso, te señala un espacio en el mundo: un espacio, uno solo;/ para habitar, para estar, para morir –y tal el espacio de tu cuerpo”.

Y es que el cuerpo es en esta obra el elemento de contacto con lo indefinible (por ello, misterio), la vía hacia ese “modo azul” en que Saenz vislumbra a su visitante profundo: “Lo hondo es que sabes, no hay qué decir de lo hondo; / que sabes y guardas devoción a cuevas con tu cuerpo” (149). El cuerpo es, por tanto, la única vía hacia el encuentro con la substancia de la materia, el único recorrido posible hacia el conocimiento. Es a través del cuerpo que el yo lírico se sumerge en la ciudad profunda, en su aliento, en su ocultamiento, en el frío que perfila a los altos Andes. Y así, profesa el poeta: “tú eres el frío, eres tú la ciudad, es tu presencia una música con la virtud de escucharse tan sólo en el olvido” (178). Del mismo modo, es el cuerpo el que acerca al poeta a la noche –recordemos: “El otro lado de la noche consiste en que la noche,

simple y llanamente,/ se entra por la espalda” (*La noche* 15) –; y, más allá de la noche, es el cuerpo el que, finalmente, ha de compenetrarse con las tinieblas, ese misterio radical, ese espacio insospechado por el lenguaje, esa extrema muerte, tan ansiada por Saenz, en la plenitud de la vida. Como bien sostiene Leonardo García Pabón, en esta poesía,

(...) todo conocimiento del mundo pasa previamente por conocer el cuerpo, el cual, además, queda definido como objeto y como sujeto de esa búsqueda (...). El cuerpo se define como un medio de revelación más poderoso que las estructuras de lo simbólico, por medio del cual es posible lograr una unidad esencial con el mundo, donde todo es lo mismo y, a la vez, distinto (“Paradójicos” 217).

Además, observa el crítico, el cuerpo de Saenz, en tanto camino de revelación, es un cuerpo oscuro, ya que, para el poeta, el acto de “conocer (...) está enmarcado en (...) un proceso oscuro de producción de lo claro” (217)

No casualmente, en el poema 8 de *Las tinieblas*, leemos estas líneas:

Paradójicamente, cierta paz interior parece nutrirse con hervor de ira  
—con un hervor de ira, con un hervor de júbilo, con un hervor  
inexpresable.

Con un sentimiento provocado por el cuerpo físico, por este instrumento  
del vivir,  
con desesperanza, con calma, y con mucho dominio y con mucho rigor,  
ante el inminente acabamiento de la extraña aventura, incomprensible y  
pavorosa que se llama vivir (43).

Por la noción de júbilo en Saenz –revelación que emerge del caos y de la muerte– y por los poemas que siguen al que cito arriba, entendemos que el yo lírico se sitúa en este poemario a

la vera de la oscuridad radical, en el borde de las tinieblas. En el poema 10, la voz poética manifiesta: “Pues ya las tinieblas se aproximan. Ya el espíritu de las tinieblas se avecina” (47). Aquí, no es el alma –lo incorpóreo, lo incorruptible– lo que está a punto de unirse a las tinieblas, sino el cuerpo: “Ya las tinieblas se deslizan, con misteriosa amplitud, en este recinto”, escribe el poeta, “en este cuerpo, atravesando la piel, atravesando las venas, atravesando los huesos” (47). Hay aquí, por lo tanto, un cuerpo que deviene trascendental, pero esta trascendencia no consiste en la desmaterialización del cuerpo, sino, por el contrario, en la corporeización de lo inmaterial. Es en este instante –instante de júbilo, de conocimiento– que el cuerpo y el alma se consubstancian; y es a través del cuerpo y de la materia que se hace entonces posible tocar el alma y encarnar las tinieblas. Este es el punto entre el acabamiento del vivir y el inicio de la vida como muerte, que es la experiencia del alma (o de la substancia de una existencia material) a través el cuerpo. Escribe, así, Saenz, en su último poema: “este cuerpo, la carne y el hueso. / Esto que se mira, / esto que duele y que preocupa, / esto que muere, eternamente. / Este cuerpo. / Eternamente, / en las tinieblas” (*Las tinieblas* 49).

En este sentido, el alma, la esencia, el espíritu que, según Mitre, constituyen lo incorpóreo privilegiado en la obra de Saenz, comienzan a palpitar en esta poesía ahí donde el cuerpo, la apariencia, la materia, se colman de oscuridad, de muerte, y manifiestan recónditamente la existencia viva de los componentes del mundo. Por ello, no es cierto que la voz lírica de estos poemas apele al despojamiento de lo material. Por el contrario, hay aquí una búsqueda de la materia pura, de la cosa exenta de ser y de lenguaje; en suma, una búsqueda del cuerpo sin los límites del ser. En otras palabras, aquí los contrarios no se excluyen: lo corpóreo, el féretro, es morada de lo incorpóreo; la muerte (el alma, el misterio, la oscuridad) es intrínseca de la materia, y, por lo tanto, como, ella, visible, palpable, vital. He aquí la oposición radical de

esta poesía a la separación platónica de la materia y la idea. “¿Qué es el aparapita?” –se pregunta Saenz– “¿Acaso no es el habitante y el estante por excelencia? El aparapita está siempre en la ciudad, y no obstante, al mismo tiempo habita el Altiplano, y se encuentra aquí y se encuentra allá, sin moverse de su sitio. Y esto por obra de una fuerza que, al haberse encarnado en la tierra hecha hombre, hace de éste un ser omnipresente” (*Imágenes* 139). En este fragmento, el espacio y el aparapita constituyen un mismo cuerpo, se integran en una mutua encarnación. Todo en la ciudad da cuenta de este personaje andino y, a la vez, él mismo enuncia silenciosamente la ciudad. Se produce así la condición de ser, mutuamente, alma y cuerpo del otro. Si la aparapita es intrínseco de la ciudad, esta última es el cuerpo que lo guarda; y viceversa, si el aparapita es la encarnación de la ciudad, esta última es la substancia que lo compone.

Es esta compenetración lo que posibilita que el cuerpo reconozca al cuerpo; vale decir, que el cuerpo se conecte a través del tacto, del olor y de la mirada con la materia. Efectivamente, aquí el cuerpo es, como advirtiera García Pabón, “un medio de revelación”, un camino de conocimiento, por el cual se hace posible la concepción del mundo como una “unidad esencial”. En el primer poema de *Recorrer esta distancia*, Saenz escribe: “Estoy separado de mí por la distancia en que me encuentro; / el muerto está separado de la muerte por una gran distancia./ Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar” (*Obra poética* I 187). Por lo anterior, no es descabellado sugerir que la distancia referida en estos versos es la que existe entre el mero cuerpo (sin ser, sin definición, solamente cuerpo) y su frío, su noche, sus tinieblas, su profunda muerte. A su vez, esta manifestación vital de la materia no se halla necesariamente en el cuerpo del poeta, sino en aquello que lo rodea: “En los rincones de mi cuarto”, continúa el poema, “en los alrededores de la silla./ (...) / —en la superficie del tumbado,/ el muerto deberá comunicarse con la muerte” (187). De esta manera, la conexión entre la muerte (alma, substancia) y el muerto

(cuerpo) no se reduce aquí al sujeto hablante, sino que implica la conexión con los componentes materiales que dan forma al espacio de una morada.

Verónica Cereceda, en su texto “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*”, observa que, en la filosofía andina, existe una mediación operando ahí donde dos ideas opuestas se expresan en términos de ruptura, desarticulación o división. Las palabras que definen estas situaciones de quiebre conforman lo que bien podría concebirse como “el universo de la ‘disjunción’”. Disjunción y conjunción, explica Cereceda, constituyen los extremos opuestos de la idea de junción.<sup>85</sup> La mediación andina, por su parte, existe en la conjunción, o el mundo del contacto, pero no en cualquier contacto que pueda darse entre elementos opuestos, sino solamente en aquél que “siendo difícil de lograr o siendo peligroso, requiere un intermediario”. De acuerdo a la autora, “[e]s a este contacto ‘riesgoso’ que se asocia un idea de belleza”. En sus palabras, “[l]a mediación es (...) una identidad independiente que relaciona partes divididas o en discordia, sin que ellas pierdan su identidad”. Se trata de “algo más que un punto o instante de contacto: [la mediación] es capaz de recubrirse con un sentido propio y de desplegarse de una manera compleja (...), diríamos que se mueve entre dos instancias: los trabajos para establecer los contactos y los mecanismos para impedir que sea excesivo”. La autora sugiere, además, la posibilidad de que, en términos aymaras, “la idea compleja de la mediación” pueda explicarse mediante “la polisemia de la palabra *tinku*”<sup>86</sup> (218-19).

En el ensayo “Hacia las poéticas del *tinku*: del intertexto andino en la poesía de Blanca Wiethüchter”, Blanca Aranda y Marcelo Villena exploran detenidamente la polisemia a la que

---

<sup>85</sup> Según *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*.

<sup>86</sup> Para Monasterios, la relevancia del trabajo de Cereceda es la de haber legitimado, con precisión teórica, la existencia de esta concepción de belleza. Monasterios subraya la significatividad del término *awqa* – “donde las cosas no pueden estar juntas” – para una comprensión de esta perspectiva, de acuerdo a la cual “[l]os contrarios (...) no buscan la armonía de un equilibrio sino el contacto peligroso de sus diferencias”. (“*Awqa*” 758).

alude Cereceda. Basados en el diccionario de Bertonio, así como en diversos estudios sobre la práctica del *tinku* (batalla entre dos bandos, danza guerrera) en algunas poblaciones andinas, los autores sostienen que el componente paradójico de esta danza agonística aparece desde la lengua, ya que la raíz de esta palabra aymara “nos remite tanto a campos semánticos marcados por la oposición y el antagonismo (lo disjuntivo), como a campos semánticos marcados por la unión (lo conjuntivo)”<sup>87</sup> (194). Esta observación lleva a Aranda y Villena a sostener que, al margen de las particularidades de cualquier definición que intente explicar la noción de *tinku*, en todas ellas hay una problematización de la “manera unívoca de concebir [tanto] el antagonismo” como la unificación. Dicho de otro modo, la palabra *tinku*, o su práctica ritual, permite plantear, en palabras de los críticos,

(...) la posibilidad de concebir una conjunción (reunión, conciliación, igualación) que no sea unificadora, ni conciliadora, ni uniformizadora; nos referimos también, y a la inversa, a la posibilidad de concebir una disjunción (antagonismo, pelea, irreconciliabilidad) no carente de seducción. En resumen, el *tinku* no dejaría de cuestionar nuestra manera de ver el contacto y la diferencia (196).

Ahora bien, es precisamente esta poética del *tinku* la que permite explicar por qué la obra de Saenz puede provocar tanto una reflexión como la de Mitre –para quien, recordemos, esta poesía resuelve la oposición entre dos términos mediante la exclusión de uno de ellos– como la de García Pabón –para quien, por el contrario, los términos opuestos se conectan en aras de una unidad esencial con el mundo. Sucede que la obra poética de Saenz, en coherencia con una

---

<sup>87</sup> Un ejemplo que lleva a los autores a esta afirmación es el que sigue. De acuerdo al diccionario de Bertonio, *tinkuña* significa “encontrarse los ejércitos o bandos contrarios en la guerra o en los juegos, venir a la batalla; comenzar la pelea y cosas semejantes”. A la vez, *tinkusiña* significa “conformarse una cosa con otra, venir bien, ajustarse” (Aranda y Villena 194).

poética del *tinku*, no deja de problematizar, para traer a colación las palabras de Aranda y Villena, la separación dicotómica del contacto y la diferencia, de la atracción y la separación. En otros términos, esta poesía origina a la vez conjunción y disjunción; vale decir, compenetración que no unifica y antagonismo que enlaza las partes en conflicto. Por ello, en Saenz, la reunión trascendente del alma y del cuerpo, mediante la cual la voz lírica buscará precipitar el entrelazamiento profundo con la materia –que constituye a su vez el vínculo esencial con el espacio que se habita– no es meramente una cuestión de conjunción de lo corpóreo y lo incorruptible, de lo material y lo intemporal; es también, para decirlo, una vez más, en los términos de Cereceda, una suerte de contacto que, “siendo difícil de lograr o siendo peligroso, requiere un intermediario”. Cabe recordar que esta mediación habrá de darse de un modo tal que exista separación en la unión y unión en la separación.

Escribe Saenz en *La noche*:

Una llamarada de terror y de congoja recorre incesantemente tu cuerpo –y eso que tu cuerpo está lejos, muy lejos.

¿Por qué no puedes moverte?

Se diría que no es ya tu cuerpo. Se diría un túmulo allá, en el camino, sin sol, sin aire y sin agua.

Hay que aprender a comprender lo incomprensible; nadie puede explicártelo.

Tienes que *aprender* tu cuerpo. Y tu cuerpo, a su vez, tiene que *aprender*.

De hecho, surge una cuestión, absolutamente importante: tienes que tener humor, y tienes que tener aplomo.

Pues deberás mirar de reojo –nunca de frente–. No podrías.

(...)

Pues la muerte es de carne y hueso,  
y conviene recordar que, ello no obstante, nada le impide ocultarse a tus  
ojos, y asumir formas engañosas y diversas,  
mientras juega el simple juego de la muerte, que principia en ti y que  
termina en mí (26).

Hay en este poema una separación del sujeto lírico y su cuerpo. No obstante, es esta separación la que va a permitir la compenetración como un recorrido hacia el conocimiento. El cuerpo, vacío de sujeto, convertido en túmulo, sepulcro, féretro, alberga, otra vez, muerte. Aprender el cuerpo requiere entonces mirar la muerte, pero mirarla “de reojo”, escribe el poeta, “nunca de frente”, aludiendo quizás a la dificultad o a la peligrosidad de este contacto. A su vez, aprender el cuerpo exige mirar el propio cuerpo que, habiendo dejado de pertenecer al sujeto lírico, conforma la distancia entre éste y su muerte. Y es que comprender lo incomprensible implica regresar al cuerpo para tener la experiencia de la muerte. Esta compleja corporeización de la muerte produce una imagen en que el sujeto lírico –separado del cuerpo y despojado del ser–, el cuerpo –vacío de sujeto–, y la muerte –tinieblas (frío, noche) que se posesionan del cuerpo y llaman al sujeto– se conectan por medio de una fuerza de atracción traducida en una separación, en una distancia a recorrer; vale decir, en una disjunción que origina el movimiento hacia la conjunción. En el poema 4 de *Las tinieblas*, leemos estos versos:

En la sequedad se encuentra el secreto de las tinieblas; en la falta de agua  
–en la inmovilidad del movimiento;  
en la falta de espacio –pues en la misma medida que la amplitud crece, el  
espacio decrece.

Así se explica que el hombre, para avanzar cuatro pasos en las tinieblas, debe caminar durante muchos años;

pues un día de tinieblas, vale más que mil años de transparencia (35).

Aquí, la conjunción, la encarnación de las tinieblas por el cuerpo –que es a su vez posesión del cuerpo por las tinieblas–, no cristaliza en una unificación; abre, más bien, una amplitud que hace inmensa la distancia. El sujeto lírico se sumerge en la experiencia de la muerte desde el momento en que comienza a recorrer esta distancia. El conocimiento del cuerpo y de la muerte será proporcional no a la reducción de la distancia en correspondencia con el recorrido andado, sino al ahondamiento del recorrido a medida que se lo experimenta. En esta profundidad, el riesgo, el peligro de la conexión entre cuerpo, sujeto lírico y muerte estriba, entonces, en que este entrelazamiento abre un abismo, es decir, la posibilidad de un encuentro más intenso cada vez que el encuentro se produce. En otras palabras, esta conexión habrá de gestar una forma de conocimiento que no debe entenderse como respuesta, sino como la apertura de una distancia hacia otros conocimientos. Quizás por esto, el sujeto lírico de esta poesía se sumerge, a través de la exploración de la palabra poética, en espacios cada vez más hondos. Del “modo azul” que lo embarga en *Visitante profundo* entra en el frío andino que lo seduce en el poemario *El frío*; y éste, a su vez, lo conduce hacia las profundidades de la noche en la obra homónima y, más allá de éstas, a la inmensidad de las tinieblas en la última poesía de este escritor. Probablemente es esta misma experiencia a la que responden los últimos versos del fragmento de *La noche* que cito unas líneas atrás: a la muerte, decían estos versos, “nada le impide ocultarse a tus ojos, y asumir formas engañosas y diversas,/ mientras juega el simple juego de la muerte, que principia en ti y que termina en mí”. De esta manera, entendemos que en Saenz, el cuerpo en que se entra la muerte es a la vez uno y todos los cuerpos; es el cuerpo que,

apropiado por la muerte, deja de pertenecer al sujeto lírico, pero es también cualquier materia en conexión con este sujeto: desde “La oscuridad interminable en el zócalo que recorre las cuatro paredes de mi cuarto”, diría el poeta, hasta la “montaña con resplandores oscuros en un claro de la noche” (*La noche* 31).

De alguna manera, es esto, precisamente, lo que lleva a Luis Antezana a observar que existe, en Saenz, un juego de desplazamientos semejante a uno de máscaras. En esta poesía, observa el crítico, “una máscara es desplazada para encontrar un ‘rostro’ pero este rostro, a su vez, sólo es tal gracias a la máscara”. Si el descubrimiento del rostro, la extracción de la máscara entraña la manifestación del mundo interior de, por ejemplo, “el ‘Tú’ al que Saenz interpela en sus poemas”, al momento de retirar la máscara perdemos también el rostro, vale decir, la manifestación. Por ello, advierte Antezana, “mientras hay actividad de parte de los dialogantes, mientras hay el hilo tenso del diálogo-poesía, sólo puede haber desplazamientos, pasajes, comunicaciones, que se implican mutuamente, pero nunca la total plenitud ni el total abandono” (111). Pues bien, es así, diríamos, como la materia de la muerte se hace presente en su ocultamiento, se manifiesta en su condición de ser, a su vez, máscara y rostro, cuerpo y alma, misterio y visión. La fuerza que sostiene esta dinámica es precisamente el constante desplazamiento: el del sujeto lírico entrando en el cuerpo, el del yo poético aproximándose al tú que lo integra, el de la mirada de una visión cruzándose con la mirada del poeta, el de la voz poética compenetrándose con las cosas del mundo, el de la noche y las tinieblas atesorándose en la materia. A su vez, estos desplazamientos, que implican en todos los casos un encuentro con el otro, o con lo otro, entraña ciertamente una compenetración, pero, como bien sugiere Antezana, esta plenitud nunca es absoluta; conlleva también una desunión, la pérdida de la visión: “Rasgando el horizonte o sepultándose en el abismo/ aparece y desaparece la verdadera vida”

(197), dice el poema VII de *Recorrer esta distancia*. En efecto, cada encuentro precipita, a su vez, el desencuentro, la hondura de una distancia más profunda que, entonces, habrá que recorrer. Así, el abrazo al visitante profundo que habita los versos del poemario homónimo sugiere un encuentro y, a la vez, una despedida. Escribe el poeta en este libro: “Esta noche reúno tu forma,/ el eco de tu boca en medio de una olvidada canción/ –y te doy un abrazo” (165). Un abrazo, efectivamente, pero uno que colma el olvido sin aprehender el eco; pérdida, por lo tanto, que ahonda el olvido, reunión con el espacio saturado de presencia y, al mismo tiempo, hundimiento en la ausencia. Así, en otro poema del mismo libro, oímos a la voz poética despedirse del encuentro con estos versos: “Ven, sin embargo; deja que mi mano imprima inolvidable fuerza a tu olvido,/ acércate a mirar mi sombra en la pared,/ ven una vez; quiero cumplir mi deseo de adiós” (166).

Disjunción y conjunción son los términos con los que Cereceda explicaba la idea de un contacto peligroso entre dos elementos opuestos, generada a través de un mediador que cumple con la doble función de inducir el contacto y evitar su exceso o, en palabras de Villena y Aranda, de provocar a la vez una conjunción que no uniformiza ni concilia y una disjunción que no carece de atracción. En Saenz, todo contacto peligroso está mediado por la muerte, por las “formas engañosas y diversas” con las que ésta seduce y por las que se pierden en el encuentro, por el rostro que la muerte sugiere detrás de su máscara –el eco de una boca, la forma que se busca reunir, una olvidada canción– y por la ausencia del rostro en el contacto con la máscara. La muerte, escribía el poeta en versos que cito páginas atrás, “juega el simple juego de la muerte, que principia en ti y que termina en mí”; que es, por lo tanto, la forma que toma la distancia entre el yo y el tú, el recorrido que los conecta y, al mismo tiempo, la inconmensurable separación que los desune. Así, en Saenz, la muerte es el espacio que interconecta todo; el tú y el yo se explican

mutuamente, existen porque el otro existe, la mutua mirada define sus formas; así también, los objetos están colmados de un tú o de un yo por el que participan de esta conexión. Aquí, sin embargo, la muerte también cobra la forma de la noche, ésa que en Saenz, una y otra vez, para decirlo en sus versos, “—te demostró (...) qué lejos estás de conocerla” (151). Mientras más intensa es la conexión, mayor será la distancia —la experiencia— hacia el conocimiento auténtico, ése que, escapando a las lógicas racionales, nos introduce en la marginalidad. Como bien señalaba Monasterios, la mayor fecundidad de la obra de Saenz estriba en que en ella la palabra poética no solamente rechaza la contundencia de la episteme relativa a un conocimiento unívoco, a través del socavamiento del autoritarismo con el que este conocimiento impone sus limitaciones, sino que además lo hace mediante la provocación del aprendizaje de una realidad velada para la razón occidental pero manifiesta en una episteme no hegemónica, como la andina.

En efecto, en Saenz, la concepción de la muerte no es distinta de la que alumbran algunas danzas andinas, como el mismo *tinku*, o como la Danza de las tijeras que marca el paso de la agonía de Rasu Ñiti en el cuento de José María Arguedas, tal como lo hemos comprendido en el capítulo anterior. Lo que une a estas dos danzas en una misma racionalidad es su carácter agonístico; más aún, las particularidades de esta condición agonal, pues en ningún caso se trata de que la batalla (refiriéndome al *tinku*) o la competencia (aludiendo a la Danza de las tijeras)<sup>88</sup> se resuelva en un vencedor y un vencido. Por el contrario, si el *tinku* equilibra fuerzas entre dos elementos antagónicos que, mediante un combate, se integran mutuamente en un equilibrio en que no se ven modificadas las respectivas identidades, la Danza de las tijeras da cuenta de la divinidad de las tinieblas que se ha posesionado del cuerpo del danzante, como la noche se posesiona del cuerpo que materializa al sujeto lírico en la poesía que me ocupa. Asimismo, en

---

<sup>88</sup> Remito al lector al capítulo anterior, donde, a propósito del cuento de Arguedas, se explican los componentes y la filosofía de esta danza.

ningún caso la muerte es entendida como consumación, ya sea de una batalla o de una agonía. El principio que rige en ambas danzas es, más bien, el de la relación de reciprocidad, entendida en los Andes como una mutua correspondencia entre dos opuestos complementarios. Aquí, la condición de complementariedad entre dos partes en pugna es absolutamente necesaria para la restitución del funcionamiento articulado de un microcosmos. De acuerdo a Montes Ruiz, esta “reciprocidad complementaria supone necesariamente la dualidad de [los] opuestos” (137), es decir que ningún término anule al otro. En otras palabras, la existencia de cualquier asimetría en la oposición de las partes pondría en riesgo la función de la reciprocidad. “Por el contrario”, continúa Montes Ruiz, la simetría “permite a la dualidad de opuestos complementar sus carencias y sintetizar sus contradicciones en una unidad que restituye el todo”<sup>89</sup> (137). Como bien señala el autor, este sistema es, sin embargo, intrínsecamente paradójico, ya que la dualidad necesaria para el restablecimiento del equilibrio “requiere de la asimetría” (138). En suma, el equilibrio de un microcosmos (que en los Andes funciona como metonimia del macrocosmos) no existe en sí mismo, sino que debe ser permanentemente actualizado o restituido. La necesidad de este reajuste se origina en una relación asimétrica entre las partes que, entonces, entran en conflicto. El combate que habrá de derivar del conflicto –el *tinku* es un ejemplo– debe, por lo tanto, resolverse no mediante la anulación de una de las partes (la que tenga desventaja en la

---

<sup>89</sup> Cabe tomar en cuenta, como he mencionado anteriormente, que esta síntesis y esta unidad no implican una unificación en un todo unívoco. Como se explica en lo que sigue, las identidades de los elementos antagónicos nunca desaparecen. Por el contrario, es el antagonismo de lo que, paradójicamente, también es complementario lo que permite la constante regeneración del equilibrio. La mejor manera de entender esta síntesis y esta unidad es la explicación que proporciona Cereceda con respecto al *tinku*; vale decir, conjunción que conserva la disjunción y disjunción que provoca una conjunción.

asimetría),<sup>90</sup> sino a través de la consecución de una dualidad simétrica y, por lo tanto, de la condición de oposición complementaria en que la reciprocidad deberá restituir el equilibrio.

Es por ello que el *tinku* se explica por una lógica de combate y confrontación que es, a su vez, una forma simbólica de unión copular.<sup>91</sup> Por el capítulo anterior, sabemos que, en el caso de la Danza de las tijeras, esta reciprocidad tiene lugar entre el danzante y una divinidad del mundo de abajo (o demonio según la nomenclatura cristiana). Cabe recordar que el *danzak*’ habrá de encarnar el poder de una divinidad (el poder de la tierra o del *huamani*) a cambio de entregar su cuerpo y su alma al diablo. Es así como este personaje asume el papel de mediador entre los *huamanis* y los hombres. De alguna manera, en él se hacen simétricas la fuerza humana y el poder divino, de tal suerte que esta relación sostenga la reciprocidad que fundamenta el equilibrio del macrocosmos. Por todo esto, entendemos que la reciprocidad, en tanto soporte de un sistema basado en la continua restauración del equilibrio, está ligada a una forma de continuidad de la vida.

Como decía anteriormente, aquí el final de una agonía (la danza de Rasu Ñiti) o el de una batalla (el *tinku*) no lo consuma la muerte ni la derrota, respectivamente, sino la integración de todos los elementos de un determinado microcosmos en un organismo que, sin anular lo que diferencia a dichos elementos, los hace necesaria y simétricamente interdependientes en aras del continuo funcionamiento de la totalidad de un orden orgánico. Dentro del marco de este pensamiento, cabe entender la muerte no como una clausura, sino como una apertura hacia el

---

<sup>90</sup> De alguna manera, ésta es la racionalidad que soporta la proposición de Arguedas en “No soy un aculturado...”, donde el autor propone la unión de las naciones blanca e india de una manera tal que “la nación vencida” no “renuncie a su alma” (*El zorro* 257).

<sup>91</sup> Apoyado en el estudio de Tristan Platt (*en Espejos y maíz*), Montes Ruiz explica que, en la realidad andina, la oposición dual está hasta tal punto reforzada que, “como en el caso de la pareja humana, surge el problema de conciliar la división entre los dos opuestos con la unidad del todo en su conjunto”. Esta contradicción, añade, se resuelve mediante un acto sexual simbólico, como lo es el *tinku*, “un combate ritual” que, enfrentando “periódicamente a la mitad masculina del *ayllu* con la femenina, (...) hace las veces de cópula unificadora” (133).

conocimiento. Me explico: en ambas danzas, la noción de muerte implica el final del sujeto o del individuo. Sin embargo, la muerte como apertura origina la existencia de un cuerpo colectivo, entendido como una composición que incluye toda la materialidad; cohesiona, por lo tanto, a hombres y mujeres, a la naturaleza y a las cosas, y no excluye de sí la manifestación vital de la materia que guarda a los muertos. El *huamani* habrá de llevar a Rasu Ñiti al cerro que lo reclama, y la tierra habrá de responder con su fertilidad a la cópula connotada por el *tinku*.<sup>92</sup> Muertos y vivos, tierra y cerros, divinidades y danzantes, así también los objetos que van apareciendo en los poemas de Saenz, los lugares de una ciudad andina y los personajes que moran en ella, conforman los elementos vitales de este organismo. No casualmente, en su tercer poema de *Recorrer esta distancia*, el poeta deja al yo lírico exclamar el reconocimiento que sigue: “Con los años que discurren y los giros de estos mundos y las luces recibidas contemplando las estrellas puedo darme cuenta de las cosas./ Toda alma se diluye en las aguas torrenciales con el alma universal” (189).

Asimismo, en su poema 17 de *Visitante profundo*, un tú lírico es interpelado con estos versos:

Hunde los labios en la muerte colectiva al amparo de los dedos arriba y  
abajo  
sepúltate en lo no argumentado ni dicho y en el fleco a la luz de los que  
mueren de vacilación  
—si viene la muerte no solamente de la vida, sino por vacilar.  
(La muerte suma y armónica nada tiene que ver con la muerte por  
vacilación,

---

<sup>92</sup> Es de conocimiento general que el derramamiento de sangre durante el ritual del *tinku* está relacionado con la garantía de una buena cosecha.

y no digo que quien no vacila fuese inmortal.) (158)

Lo que tienen en común estos dos fragmentos citados es que en ambos casos se sienta que no es la muerte individual la que otorga amparo y conocimiento, sino la muerte “suma y armónica”, la muerte colectiva. Si, como he sugerido anteriormente, alma y cuerpo son en esta poesía uno en la muerte, y si es a través del acto de morar el cuerpo —que es el modo de conocerlo— que se llega a la substancia de las cosas, es decir a la muerte, entonces el camino hacia el destino de devenir materia habrá de conformar la vía hacia el conocimiento intenso de ese cuerpo de cuerpos que da forma a un microcosmos. En otras palabras, si toda materia es, de alguna manera, cuerpo en que se mueve la inmovilidad, féretro, por lo tanto, en que vive la muerte, entonces toda compenetración con la substancia de las cosas, toda armonización con la movilidad que se percibe en las cosas, implica a su vez una consubstanciación con ese inmenso sepulcro en que se constituye el mundo. Entonces, solamente entonces, cuando finalmente se hace posible ver, en el oficio de cada microcosmos (“los giros de estos mundos”), o en el espacio-tiempo (“los años que discurren” y “las luces percibidas contemplando las estrellas”), que la vida no cristaliza en la muerte, sino que la muerte origina la vida, solamente entonces, decía, es que la muerte y la vida pueden experimentarse como acontecimientos simultáneos y paralelos.<sup>93</sup>

En esta poesía, no se llega al conocimiento a través de la definición o el concepto, sino a través del acto de hacerse consciente, por medio de la experiencia de los elementos que componen nuestro espacio-tiempo, de un magno engranaje. En éste, el cuerpo, despojado de su condición de sujeto e individuo, no necesita más conjurar la muerte —enterrando el cuerpo, disimulando sus olores—, porque en la muerte colectiva, que es el alma diluyéndose “en las aguas

---

<sup>93</sup> Una vez más, se hacen significativos los siguientes versos de *Visitante profundo*, citados al inicio de este trabajo: “no es necesario vivir, pero es necesaria la vida”, y “quiero la muerte, pero no morir”.

torrenciales con el alma universal”, uno deviene la substancia por la que palpita vida en todo lo que nos rodea y nos compone. Por todo esto, dentro de esta lógica del vivir, que es a su vez un lógica del saber, la episteme, como sugería líneas atrás, no se origina en la duda ni en el pensamiento fundamentado por la argumentación, sino más bien en la búsqueda de una consubstanciación con la esencia material. Es por ello, quizás, que la voz poética exhorta a esta sumersión. Recordemos: “sepúltate en lo no argumentado ni dicho y en el fleco a la luz de los que mueren de vacilación”, siendo que “[l]a muerte suma y armónica nada tiene que ver con la muerte por vacilación”; y el poeta no deja de añadir: “y no digo que quien no vacila fuese inmortal”. De este modo, son dos las muertes a las que aluden estos versos: la del fleco, para enunciarla de alguna manera, la colectiva, “suma y armónica”; y la otra, raíz de la vacilación, del temor a la desobjetivización, del miedo al despojo, que es miedo a entregarse de lleno a la muerte, a las tinieblas, a lo indefinible, y devenir en esta entrega la condición liberada del ser.

No casualmente, recordemos, en su “El aparapita de La Paz”, Saenz refería el misterio en estos términos: “La revelación de un misterio se encuentra implícitamente revelándose por el misterio mismo y por la gratitud en sí, como una revelación sin la cual no podría darse el misterio no revelado” (s.p.). Pues bien, si la revelación estriba en la manifestación del misterio en sí mismo, la recepción de este misterio, la reciprocidad con que el poeta habrá de responder y recibir este conocimiento, es la de una participación que da cuenta de todo aquello que, en el espacio habitado, queda, sin embargo, velado para el ser racional. Es así como la marginalidad desterrada de la razón no se esconde a la mirada del poeta: “en todo lo ancho y largo de la región se deslizan interminables y misteriosos callejones”, describe Saenz refiriéndose a Tembladerani –un barrio marginal de la ciudad de La Paz–, y continúa: “y de su seno impresionante, siguiendo aquí o allá los accidentes del terreno, emergen oscuras tuberías de drenaje y de desagüe, cual

serpientes fabulosas conformando un cuadro más bien raro, como de angustia y desolación” (*Imágenes* 83).

En este espacio del fleco, en que el misterio se muestra en una extensión que el lenguaje ya no puede limitar, la posesión pierde todo sentido. De lo que se trata aquí es de dar, de participar, de reciprocarse; nunca de poseer. Es por esto que los objetos que el yo poético va nombrando en su obra tienen vida propia, y su don, o dádiva, no consiste en constituir una pertenencia sino en entregar una experiencia. A su vez, el yo poético se da a esta experiencia y, al hacerlo, abre la posibilidad de la existencia real y vital de los objetos.

Ahora bien, esta dinámica no está exenta de dolor. En el último poema de *La noche*, oímos al yo lírico proferir:

En las infinitas concavidades de tu cuerpo, existen infinitos reinos de oscuridad;

y esto es algo que llama a la meditación.

Este cuerpo, cerrado, secreto y prohibido; este cuerpo, ajeno y temible, y jamás adivinado, ni sentido.

Y es como un resplandor, o como una sombra:

sólo se deja sentir desde lejos, en lo recóndito, y con una soledad excesiva, que no te pertenece a ti.

Y sólo se deja sentir con un palpito, con una temperatura, y con un dolor que no te pertenecen a ti (63).

Una vez más, esta poesía nos coloca frente a ese contacto peligroso en que todo se compenetra –“Yo soy el cuerpo que te habita”– y a la vez se separa –“sólo se deja sentir desde lejos, en lo recóndito, y con una soledad excesiva, que no te pertenece a ti”. Hay, sin embargo, en

estos versos algo que distingue *La noche* del resto de los otros poemas del autor. Y es que aquí, la poética del *tinku* que, en otra parte, nos ha permitido entender el mecanismo de conjunción-disjunción que opera en la obra de Saenz, confronta no solamente a dos opuestos complementarios, cuyo contacto entraña peligrosidad –sombra y resplandor, cercanía y lejanía, vida y muerte–, sino también a dos opuestos irreconciliables, en cuyo encuentro la disjunción precipita una ruptura, una fragmentación que hace imposible la conjunción. Estos dos opuestos irreconciliables son el cuerpo solo y el cuerpo colectivo, el cuerpo dolido y el cuerpo habitado, la “soledad excesiva” de un cuerpo que, sin embargo, es también la experiencia de otro cuerpo.

Lo anterior nos regresa, de alguna manera, a *Muerte por el tacto*, uno de los primeros poemarios del poeta, donde hemos oído al yo lírico enunciar: “las cosas son contempladas como si no fueran parte de uno mismo/ cual si no se fuese un decir más de la vida, uno más con los otros” (*Obra poética* I 93). Precisamente en esto consiste el dolor y la soledad en Saenz: ambas aflicciones se traducen en la concepción de un mundo sin entrelazamientos, sin encuentros, donde la única verdadera conexión posible con el otro es la desolación compartida. Aunque esto no conjura la soledad ni el dolor, comprueba siquiera, diría Saenz, “que no puede haber soledad más irremediable que la del propio vivir/ que esto y aquello te mueven a condolerte de las cosas/ (...)/ que no hay escape posible y que estás condenado a esperar lo habido y lo por haber” (88). De esta manera, se abre aquí una dimensión dolorosa entre el mundo que esta poesía quiere descubrir, entre la danza colectiva de la muerte en las profundidades de la vida, y el mundo tal como ha sido concebido por una lógica que quiebra danzas y desaparece cuerpos en beneficio del sujeto y la razón, en beneficio también de eso habido y por haber que socavan el instante, el único momento en que la vida es experiencia pura y, por lo tanto, vida con el otro. Entonces, efectivamente, en este confinamiento, donde el vivir es, tautológicamente, la “soledad más

irremediable”, la danza con el otro toma la forma de un dolor conjunto, la de un dolerse con el otro, la de una condolencia de las cosas.

No deja de ser pertinente establecer una relación entre este dolor y el que Arguedas describe a propósito de una elegía quechua anónima sobre la muerte del Inca Atahualpa y la destrucción de la organización andina prehispánica.<sup>94</sup> De acuerdo a Arguedas, es muy probable que esta elegía iniciara la inserción de la desolación en la literatura quechua. No obstante, la soledad y el dolor que la describen, en palabras del autor, “no [es] la del individuo, sino la de un gran pueblo vencido” (“La soledad” 17). Y es que los símbolos, añade, mostrando “[l]o real y lo misterioso, brotando el uno del otro, formando como la corriente poderosa de un río”, no dan lugar a la soledad “que es un mal del individualismo”. Por ello, afirma Arguedas, a la soledad sembrada en esta poesía “no la abandona jamás el jugo mágico de la naturaleza” (17); se trata, más bien, de una desolación que comprende un “dolor cósmico” (19) a raíz de una orfandad compartida. De este dolor, que crece y se transforma, dice el autor en las últimas palabras de su ensayo, “puede surgir (...), otra vez, un verdadero mundo nuevo, fruto directo y legítimo, nueva lágrima de una tradición milenaria cuya hondura no ha de ser posible llenar únicamente con cemento y lágrimas” (25).

Es precisamente este dolor colectivo, conjurador de la fragmentación y la soledad individual, la noción que nos permite comprender la tensión entre los sujetos que, juntos y solos a la vez, se mueven en *La noche* de Saenz. Aquí, la soledad y el dolor existen en sí mismos, sin ninguna condición de pertenencia: “Este cuerpo”, decía el poema, “sólo se deja sentir desde lejos, en lo recóndito, y con una soledad excesiva, que no te pertenece a ti”; y así también, “sólo

---

<sup>94</sup> Arguedas traduce esta elegía al español en 1955. Los primeros versos de la misma dicen así: “¿Qué arco iris es este negro arco iris que se alza?/ Para el enemigo del Cuzco, horrible flecha/que amanece. Por doquier, granizada siniestra/ golpea. El sol vuélvese amarillo anochece, misteriosamente...” (“La soledad” 15).

se deja sentir con un palpito, con una temperatura, y con un dolor que no te pertenecen a ti”. En estos versos, la soledad y el dolor no se originan en el sujeto, sino que se materializan por medio de un cuerpo que los encarna. Entonces, comienzan a latir, a dar vida, como sucede cuando la muerte se mueve en los objetos. Se trata de un cuerpo que ya no es propio, que ha devenido ajeno; se trata, en suma, de cuerpos que se cohabitan en una misma substancia, en la que unos son, mutuamente, el dolor de otros. Quizás por esto, la última estrofa de este poema no podía ser otra que la que dice: “Yo soy el cuerpo que te habita, y estoy aquí, en las oscuridades, y te duelo, y te vivo, y te muero./ Pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche” (64).

Por lo tanto, tenemos aquí un movimiento poético de con-dolencia cuya labor es el dolor contenido en un cuerpo colectivo. Así, sumados el dolor y la soledad a la profundidad de la noche, a ese misterio que nos articula con el espacio que moramos, la palabra poética preserva la danza, la vida recíproca, y conjura la soledad individual. Por lo tanto, la imagen poética que esta danza precipita nada tiene que ver con esa pasión metafísicamente amorosa que identificara Mitre en la obra de Saenz y que, según el crítico, ocurre “más allá de los cuerpos”. Por el contrario, se trata, sobre todo, del acontecimiento del cuerpo, indicio del entrelazamiento erótico que va dando forma a nuestra morada.

En una de las semblanzas de Jaime Saenz incluidas en el número de *La mariposa mundial* dedicado al autor, leemos esta apreciación: “En los materiales deliberadamente irracionales que maneja el poeta con virtuosismo nada común, se halla la medida pavorosa del caso legendario de Orfeo en el descenso detrás del alma de Eurídice” (Suárez 245). Esto parece ser cierto cuando reparamos en aquel tú poético, constantemente interpelado por la lírica de Saenz. Sin embargo, y precisamente porque este tú poético no es metafísico, aquí no se descende en búsqueda del alma de Eurídice, sino que se ingresa en el espacio velado por las

lógicas racionales del vivir (lo indefinible, el cuerpo de la muerte, el olor a putrefacción, el dolor) donde es posible reconocer en el propio cuerpo el cuerpo del otro.

Para Maurice Blanchot, la mirada por la que Orfeo pierde a Eurídice origina la oscuridad nocturna en que ella se sumerge para siempre. Sin embargo, es precisamente esta oscuridad – donde Eurídice se torna inasible en su presencia eternamente disipada– la que otorga al poeta la posibilidad de recobrar una y otra vez la obra perdida. Y es que el movimiento de volverse para mirar a Eurídice da cuenta de un Orfeo que, en palabras de Blanchot, “no [la] quiere (...) en su verdad diurna y en su encanto cotidiano”, sino más bien “en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado”; no la quiere ver “cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte”. Más aún, añade Blanchot, en esta mirada, el propio Orfeo “no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin”. Él, Orfeo, continúa el autor, “[s]ólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra”. De esta manera, “sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el ‘infinitamente muerto’” (163).

Es cierto que muchos de los elementos que componen esta abstracción del mito clásico coinciden con los que hemos ido subrayando en la obra que me ocupa; a saber, la noche en que se sumerge ese tú poético que puede ser Eurídice, la visión que perdemos al más leve movimiento del cuerpo, aquel alma que no se quiere en “su verdad diurna y su encanto

cotidiano” sino “en su oscuridad nocturna, en su alejamiento”, la visión de lo invisible, la plenitud de la muerte, la condición de devenir “infinitamente muerto”. Cabe reparar, sin embargo, en que la Eurídice deseada en estas líneas es la que se aleja “con su cuerpo cerrado y su rostro sellado”, pérdida que provoca el canto de Orfeo, canto en que el lírico es, otra vez, Orfeo, y, al mismo tiempo, una sombra dispersa, una imagen desaparecida en la desaparición de Eurídice. Es así como, paradójicamente, sugería Blanchot, el poeta redime la obra. Y es que Eurídice deviene obra en el instante mismo en que la mirada de Orfeo la pierde; y Orfeo tiene que perderla, una y otra vez, para ser Orfeo en su obra. Así, en esta oscuridad de la noche, en que los esposos están siempre a punto de reunirse, el suceso lírico que origina el canto órfico quebranta el encuentro, diluyendo los cuerpos de los amantes en esta imposibilidad. De esta manera, el descenso de Orfeo remonta la obra, efectivamente, pero lo hace a costa de los cuerpos de los amantes. Estamos, ahora sí, frente a una pasión amorosa que es metafísica. Sucede que, en el canto, Eurídice, la del cuerpo cerrado, la del rostro sellado, no puede más que aparecer en su desaparición, en la mirada nunca consumada del poeta. A su vez, Orfeo no podrá hacer más que colmar el vacío de un canto que lo condena sin enmienda a perder infinitamente a Eurídice. En esta repetición del desencuentro, el misterio no deviene visión porque a Orfeo no le ha sido permitido mirar. Con su desobediencia, el poeta abre el vacío absoluto en el espacio de la visión. Aquí, el misterio es impalpable, invisible, una aparición latente, que es la máxima presencia posible, un espacio sin tiempo, donde el presente nunca se cumple, donde la experiencia es la de la falta (como desobediencia y como ausencia) que la obra suple, y también, paradójicamente, reitera. En este sentido, el gesto de devenir infinitamente muerto corresponde con el de morir en tanto Orfeo cada vez que la mirada del esposo pierde la presencia de Eurídice.

Como ya se ha visto, muy distinta es la poética de Saenz. En su obra, el tú lírico, una Eurídice múltiple, digamos, una habitante recóndita que es a la vez el frío y la noche, un olor y una visión, la movilidad en la inmovilidad de los objetos, el alma y la materia que la encarna, el aparapita, los locos y las chifleras de La Paz; esta Eurídice, decía, es tangible, un rostro palpable por el tacto. Efectivamente, aquí también perdemos la visión ante el más leve movimiento: “y te aferras a mí, y me muevo y te vas”, declaraba el poeta. No obstante, por estos versos entendemos que en esta poesía, a diferencia del irremediable desencuentro que encontrara Blanchot en el mito de Orfeo, el encuentro entre el yo lírico y el tú interpelado es un desplazamiento posible. En Saenz, los cuerpos sí se encuentran, se miran mutuamente y, así también, se pierden mutuamente. He aquí la diferencia fundamental entre las poéticas que contrapongo: si en la de Orfeo la disociación precipita la lírica, en la de Saenz, la palabra poética opera suscitando movimientos de mutualidad y convivialidad; si en una, la obra quiere escribirse desde el vacío o la ausencia irremediable, en la otra se erige como intermediaria de encuentros peligrosos. En el primer caso, el poeta busca a Eurídice en el canto y la pierde con el solo gesto de mirarla; en el segundo, la mirada es correspondida: en el momento en que acaece, el yo lírico se sabe también visión. Entonces, el mirar no entraña en este canto la búsqueda de la imagen perdida de la visión amada, sino la imagen de una suerte de unión provocada por la mutua creación de la mirada (valga la repetición de esta cita: “yo soy yo y tú eres tú, y yo te miro y por eso creo que tú me miras, y tú no me miras pero crees que lo haces toda vez que tú me miras” (106)). En ambas obras se desmorona cualquier jerarquía entre el yo y el tú. Sin embargo, en el mito de Orfeo (según lo interpreta Blanchot), esta simetría radicaliza una ausencia disociadora, porque no solamente desaparece Eurídice ante la desobediencia de Orfeo, sino que además el propio Orfeo se hace sombra, muere infinitamente ante la desaparición de Eurídice. A su vez, este morir

infinitamente, lejos de unir a los amantes en la dimensión de la muerte, los separa para siempre, porque Orfeo sin Eurídice no es más Orfeo. De este modo, no solamente Eurídice, sino también Orfeo cierra el cuerpo, deviene el misterio del que se alimenta la obra. En Saenz, en cambio, la simetría entre el yo y el tú –aquel mutuo emerger como una visión para el otro, y ser, por lo tanto, simultáneamente, uno y el otro– se traduce en desplazamientos entre cuerpos que, entonces, se compenetran, se intercambian, se afectan; son el dolor que les duele a otros, son la muerte que otros mueren. Así, en esta obra, morir infinitamente es disponerse a abrir el cuerpo, desindividualizarlo, para que encarne el alma de otros cuerpos, para que cohabite con ellos. Es por ello, quizás, que ese “cuerpo, cerrado, secreto, prohibido” al que interpela Saenz (en un poema de *La noche* que cito páginas atrás) es dolido y muerto por otro cuerpo que, de este modo, abre, de alguna manera, el sello de lo cerrado. De esta forma, cuando aquí desaparece una visión, cuando el yo, o el tú, pierden el cuerpo, como Orfeo a Eurídice, en lugar de ese vacío absoluto que la palabra poética busca colmar, se abre la amplitud del cuerpo: “Es posible apartarse del camino y mirar, en lo oscuro, las brechas profundas en la carne y el hueso,/ y caer hacia lo alto y desaparecer,/ en las amplitudes” (*Las tinieblas* 31). Y son cabalmente estas amplitudes las que conducen al poeta a las tinieblas, a esa profunda oscuridad nocturna, donde, por sus versos, entendemos que “[s]e apaga y se pierde un reino de luz sobre la tierra, con espesas sombras en las amplitudes” (*Las tinieblas* 31).

Sabemos que, en esta noche profunda, la diferencia está pautada por lo múltiple, por lo opuesto, por lo antagónico, también por lo análogo, o lo homólogo; por aquello, que, de alguna manera, ya sea a través de encuentros amorosos o de uniones combativas, pone todo en tensión o en conexión. Y es precisamente la noche profunda de las tinieblas, habitada en su silencio, en su misterio, en su carencia de contornos, en el modo en que se despoja del día –de esa “verdad

diurna” y “encanto cotidiano” que mantiene el orden aparente del mundo—; es precisamente esta noche, decía, la que posibilita nuestra participación en la congregación de los cuerpos. Por ello, a diferencia del vacío órfico, que es metafórico (pues la palabra poética buscará salvar el vacío a través del acto de crear las infinitas formas que nombren a Eurídice), la amplitud de Saenz es metonímica; vale decir, en ella, cada cuerpo o, más bien, toda la materia explica las conexiones por las que es posible concebir el mundo habitado como un cuerpo de cuerpos, cuyos desplazamientos, cabe recordarlo, responden a la reciprocidad que los conecta en una necesaria interdependencia.

Así, Luis Antezana no se equivoca cuando sostiene que

[l]a poesía de Saenz es una donde los diversos elementos conjugados se implican mutuamente, pero no en un ‘sistema’ más o menos estático, sino en un perpetuo desplazamiento. Es una poesía de ‘encasillamientos’: algo dentro de algo, a diversos niveles de profundidad; niveles que se acercan y se desplazan en el trabajo poético. Se diría que es una poesía fundamentalmente metonímica, pues priman las relaciones de continuidad sobre las relaciones de similitud (poesía metafórica) (116-17).

En efecto, una implicación mutua, un perpetuo desplazamiento, el habitarse recíproco el uno en el otro, continuidad y no similitud, son los aspectos que nos permiten entender por qué en esta obra un cuerpo puede absorber la forma del dolor de otro cuerpo, o por qué la materia puede contener la muerte de los cuerpos, o por qué el tacto puede tocar otro cuerpo cuando toca el propio cuerpo, o por qué la encarnación del alma ocurre como si ese cuerpo y esa alma, que se encuentran y se juntan, no se pertenecieran sino como continuidad de otras almas y otros

cuerpos. “En qué misterioso momento”, se pregunta así la voz poética, “habré encontrado mi alma y mi cuerpo para amar como amo esta alma y este cuerpo que amo” (*Obra poética* I 208).

En suma, con Saenz entendemos que la manifestación del misterio –que no explica su condición, sino que lo devela en su esencia– nos descubre la necesidad de aprender a entregarnos a la vida; y entregarse a la vida implica en esta poética recorrer las hondas distancias entre un yo y un tú –que no son sujetos, sino, más bien, cuerpos metonímicos, continuación de la imagen de otro yo y de otro tú, que también recorren distancias y que son, a la vez, cuerpos metonímicos de otro yo y de otro tú. Estos desplazamientos no son insustanciales; por el contrario, entrañan la posibilidad de habitar el mundo como conviviendo en comunidad, entendida esta última no como un mero conjunto de personas pertenecientes a un mismo lugar, sino más bien como un espacio-tiempo, un microcosmos, en que el acto de con-vivir implica hacerse cuerpo con el otro. Y el otro –para traer a colación la explicación de Simón Yampara sobre la concepción aymara del universo, cuya semejanza con la obra de Saenz es ineludible– son todas las cosas del mundo, toda la materialidad (el agua, los vegetales, los animales, las rocas, las cordilleras, la tierra) que una espiritualidad pone en movimiento (“Cosmovisión s.p.”). Por esto mismo, ese tú poético que es constantemente solicitado en la obra del poeta boliviano puede ser, sí, esa Eurídice perdida en la mirada de Orfeo, pero es también, ¿por qué no?, ese gran pueblo que advirtiera Arguedas en la poesía quechua, cuya fragmentación, lejos de desaparecerlo, le provee el dolor en torno al que se re-cohesiona conjurando su disociación. Hecho que, de ninguna manera, es –como se verá– ajeno al contexto histórico boliviano contemporáneo a la obra de Saenz.

No es casual, por ejemplo, que Saenz incluyera en *La noche* una sección titulada “Intermedio”, compuesta de un solo poema largo, el mismo que, a diferencia del resto de su poesía, nos da pautas que nos permiten conocer el referente. “Sucedió una noche de noviembre”,

dicen los primeros versos: “Angustiosamente y con ojos extraviados me debatía en medio del tormento de cuatro días sin sueño,/ cuando de pronto se escucharon atroces alaridos y voces y lamentos que llegaban a mis oídos desde lo hondo de un pozo fatídico” (49). Más adelante, en el mismo poema, leemos también estas líneas: “Y extrañamente, en la esquina del Hospital General, en Miraflores, reinaba una oscuridad total y absoluta/ y era ésta una oscuridad ultraterrena, una oscuridad nunca vista” (50). El poeta no solamente hace referencia al espacio del acontecimiento, sino también al tiempo de su duración, que es de conocimiento histórico: “El caso es que para terror de los habitantes, el grave prodigio persistió por espacio de largos días;/ y tan sólo al cabo de una semana se hizo la luz” (50). Finalmente, nos cuenta, con leve hermetismo, cómo sucedió: “y se abastecían de fabulosos nepentes y manjares, por medio de aviones que a su paso lanzaban rayos y truenos sobre la población” (52).

Con estos versos, “Intermedio” pone en paréntesis una noche que nada tiene que ver con la noche de Saenz. El referente es el golpe de estado del coronel Alberto Natusch Busch, acontecido el primero de noviembre de 1979. Ante la enorme resistencia popular, sobre todo obrera y campesina, que defendía la precaria democracia conseguida poco antes, después de más una década de gobiernos de facto, Natusch inicia lo que se ha dado a llamar la masacre de Todos Santos. Cientos de hombres y mujeres son heridos y asesinados con balas disparadas desde tanques y aviones militares. La brutalidad con la que se buscaba sofocar a las masas se prolonga una semana; días después, el fracaso del golpe se traduce en la renuncia del dictador el 16 de noviembre de 1979.

En el poema, esta noche, de “atroces alaridos y voces y lamentos”, salidos de “lo hondo de un pozo fatídico”, da cuenta de un espacio irrumpido por lo que fragmenta y destruye, es una oscuridad en que se rompen los desplazamientos, se eliminan los cuerpos, se socavan las

conjunciones, se interrumpe la continuidad metonímica de la materia, se ahoga en el espacio-tiempo la espiritualidad que pone la vida en movimiento, y se la sustituye por el terror y el pánico. “Y la gente”, cuenta el poema, “se reunía en las proximidades guardando una prudente distancia;/ y todos dirigían recelosas y asustadas miradas hacia el tenebroso ámbito/ —y a ese paso, cundía el pánico” (50).

Pues bien, esta noche no deja de ser semejante a la referida en aquella elegía quechua en que Arguedas observa la gestación de una soledad cósmica. En dicho poema, la destrucción del mundo andino, que continúa a la muerte de Atahualpa, es imaginada a la manera del verso “El sol vuélvese amarillo anochece, misteriosamente...”; o bien, “¿Qué arco iris es este negro arco iris que se alza? (“La soledad” 15). Entendemos, entonces, que en ambas obras, en el “Intermedio” de Saenz y en esta elegía, la imagen de la destrucción es oscura. Adicionalmente, en el primer caso, esta oscuridad absoluta, tan propia de la noche que tanto ha obsesionado al poeta, se llena de tal excesiva destrucción que incluso la hondura de lo oscuro —esa misma que, en todo el resto de la obra media los encuentros— es atravesada por “formas fosforescentes de personajes depravados, de multitudes ensangrentadas, de ciudades asoladas, y de seres enloquecidos” (49). Así, en este intermedio con que el poeta interrumpe su obra, se nos deja saber que existe, también, otra dimensión de la noche: la oscuridad del caos, la luz devastadora, la destrucción y desaparición de los cuerpos, el enloquecimiento, componen esta noche desarticulada.

La misma destrucción anida en la elegía quechua que tradujera Arguedas, como en otros textos que hemos estudiado en capítulos anteriores, desde *La crónica* de Guamán Poma hasta la “Agonía de Rasu Ñiti”. Sin embargo, en todos estos casos la destrucción se traduce en dolor, y este dolor, como sabemos, no es individual, sino más bien aquél que, en la propia obra de Saenz,

afuera de su “Intermedio”, toma el espacio-tiempo, como lo hace la noche, y posibilita la conjunción de los cuerpos solos en el mutuo dolerse de los cuerpos. Es de esta manera que la soledad y el dolor se articulan con la materialidad y la espiritualidad del espacio-tiempo. En “Intermedio”, en cambio, la destrucción es aún más radical, porque ese “único oficio” de “personajes depravados”, que “era destruir y matar” (52), ejerce, sin piedad, a través de la eliminación de los cuerpos,<sup>95</sup> la devastación de todo sentido de colectividad. Es por esto, quizás, que la última estrofa del poema, no sin cierta ironía, insinúa el olvido en que se sotierra semejante atrocidad. Dicen, así, estos versos:

Largo sería enumerar los horrores que se dejaban presentir aquella noche  
de noviembre

y que se manifestaban bajo la forma de lamentos angustiosos y de gritos  
desgarradores, que surgían de lo hondo del fatídico pozo

mientras que inmóviles aguas con una negrura reluciente reflejaban  
formas siempre fosforescentes.

Lo cierto es que tan horrendas visiones se disiparon poco a poco, y  
terminaron por desvanecerse como el humo a lo lejos (53).<sup>96</sup>

Quizás, el acto fundamental en estas últimas palabras del poema sea el de insertar un reclamo de memoria ahí donde el regreso a la paz parece coincidir con el olvido del suceso. Como si “los horrores que se dejaban presentir aquella noche de noviembre” no fuesen interminables, como si aquellas fosforescencias que prendían la oscuridad no fueran responsables de los “lamentos angustiosos” y los “gritos desgarradores” emergiendo de lo hondo de una fosa

---

<sup>95</sup> Se sabe que, en los días que siguieron al golpe de estado, en la semana de la masacre, los cuerpos de los muertos fueron arrebatados a familiares y amigos y enterrados en una fosa común.

<sup>96</sup> Es probable que estos versos aludan al hecho de quienes coadyuvaron a la consecución del golpe de estado, y fueron también responsables de las ejecuciones, quedaron impunes.

de muertos. La muerte se convierte aquí en una acumulación de materia desaparecida (“Hombres y mujeres, niños y ancianos, incendiaban las casas para procurarse luz/ y saltaban a las llamas y se quemaban vivos” (51)); en esta noche, los cuerpos pierden su continuidad y no son más que imágenes vacías de muertos (“miles de personas y animales aparecían como estatuas de carne y hueso decorando las calles” (51)).

Sepultada de esta forma en el olvido, esta noche hace urgente narrar lo inenarrable. Como en el mito de Orfeo, hay que llenar el vacío cantando una y otra vez el hecho atroz por el que perdemos la noche. Ya sabemos, sin embargo, el derrotero de esta narración. Una y otra vez, se repite la pérdida. Y, entonces, una y otra vez, hay que volver a contar. No obstante, es precisamente este círculo órfico el que condena a esta noche a no salir del “Intermedio”, a no ser nunca esa honda noche de Saenz en que la muerte palpita vida. Como si con este gesto, el poeta abriera un resquicio entre la obra y el intermedio para que sea posible ver qué tan desaparecida está esta noche en su propia soledad y en su propio dolor. Y es así también que este gesto revela la urgencia de no perder la imagen en su desvanecimiento, la necesidad de reconocerla múltiple y colectiva, y encarnarla, que es un modo de hacerse capaces de verla en la materia que nos rodea y de habitarla en su espiritualidad, pero también en su dolor y en su soledad. Éste es, probablemente, el legado más significativo de Saenz, un incesante desplazamiento hacia la muerte, hacia un yo sin yo que haga posible el co-habitar.<sup>97</sup> Quizás así pueda combatirse la

---

<sup>97</sup> En *Memoria solicitada*, Blanca Wiethüchter comenta lo siguiente sobre Saenz y su obra: “Resulta cierto para mí que la poesía debe andar de la mano con la vida, para llegar a ser verbo en el sentido bíblico y encarnar. Porque sólo de esa manera puede llegar a hacerse obra. Porque hacer obra es fundar una ética del lenguaje, a la par de hacerse una moral de vida. Ambas deberían llegar a ser una y misma cosa. Es en ese sentido que es ejemplar la obra de Saenz” (19)

violencia impune con que hombres atroces destruyen estos lazos, sin dar lugar siquiera a la gestación de una comunidad en la soledad.<sup>98</sup>

Sí, en efecto, “Intermedio” se introduce en la obra de Saenz, precisamente en *La noche*, donde la oscuridad había abarcado el espacio para hacerlo morada. “Intermedio” irrumpe, entonces, como un poema intruso, destruyendo en sí mismo la posibilidad de la noche; pero es también un poema que solicita memoria, aquella palabra poética que lo integre, finalmente, en la substancia de la obra. Saenz abre esta distancia a recorrer, pero esta vez, quien la recorre es esa otra voz poética, la misma de la que él, Saenz, es el primer amigo muerto.

Un yo poético, en uno de los poemas que Blanca Wiethüchter escribe, a manera de recordar al amigo, confiesa así: “Gracias a él/ Conocí el olor a antigüedad/ oculto en el fondo de un reloj de pie. Toqué la muerte en lo yerto de la piel/ origen de la *Muerte por el tacto*” (*Memoria* 44). Es precisamente así, tocando la muerte en lo yerto de la piel, que la palabra poética de Blanca Wiethüchter recoge el horror de la masacre de Todos Santos; lo hace, como se verá, en dos de sus poemarios (*Noviembre 79* y *Madera viva y árbol difunto*); la voz poética recobra, de este modo, el dolor de comunidad, la soledad compartida, la reciprocidad de una muerte mutua. En este sentido, sean quizás, los últimos versos de *Madera viva y árbol difunto* –que, desde el título, entrañan vida en la muerte– el mejor homenaje al poeta de la noche: “Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando/ y que puedo morir de verdad morir de verdad/ sin un signo de locura” (48).

---

<sup>98</sup> Arguedas también percibe esta destrucción cuando, en “La soledad cósmica”, refiere la desintegración de las comunidades como causa de la modernidad y el desarrollo. A propósito del canto de una niña indígena del Cuzco, en 1958, Arguedas comenta: “La soledad ha dejado de ser cósmica. No viene ya como de la somera del universo agobiando a todos por igual; el destino se ha diversificado. En la gran familia, ahora no sólo dispersada, sino disgregada, cada quien se defiende como puede y el uno mira al otro como a un destino diferente” (23).

## 5.0 CAPITULO IV

### LA DANZA DEL DÍA DE LOS MUERTOS:

### EL CATACLISMO DEL DOLOR EN LOS ANDES

No había una estrella.  
No había un planeta.  
No había firmamento –el cielo estaba en tinieblas.  
Sin embargo, hacia el norte, una nube reflejaba el  
resplandor de la ciudad (Saenz, *La noche* 50).

Estos versos corresponden a “Intermedio”, de Saenz. Por el capítulo anterior, entendemos que se trata del poema que fractura la imagen de aquella profundidad nocturna recorrida por el poeta a través de toda su obra. Sabemos que la noche de “Intermedio” es, a diferencia de las otras noches de Saenz, un espacio aislado, un lugar en que la muerte no es vida transitando en la inmovilidad de los objetos, sino meramente muerte. Si en esta obra poética, la imagen del cuerpo es una que se compenetra con la del espacio habitado, en este poema, el cuerpo o, más bien, el cúmulo de cuerpos desperdigados en el referente de la palabra poética, compone el muestrario de lo que se ha dado a llamar, recuerda el yo lírico, “*la maldición de la esquina*” (50). Aquí, el cuerpo colectivo, ese cuerpo de cuerpos interdependientes que abarca toda la materialidad del espacio-tiempo, se fractura brutalmente, reduciéndose su sincronía orgánica, ya sea al caos discordante que produjeran incontrolables “*turbamultas enloquecidas*” (50) –gente ahorcándose y cuerpos quemándose vivos– (51), ya sea a “*indefensas y compactas multitudes*” (52) –indios sometidos a “*sistemáticos tormentos*”, “*redadas de niños y de jóvenes*” (52), “*multitudes ensangrentadas*”

(52). En otras palabras, las imágenes que se suceden en este poema develan el instante atroz en que un microcosmos es totalmente destruido. La oscuridad de la noche es arrebatada por “lamentos angustiosos” y “gritos desgarradores”; la revelación de una visión naciendo de esa mutua mirada a la que asistimos constantemente en la poesía de Saenz es arrasada por aviones disparando contra la población (52); así también, el entrelazamiento entre el espacio-tiempo, la espiritualidad y la materia del universo es desbaratado “con experimentos demenciales y criminales” que “por poco no liquidan la flora y la fauna en vastas regiones del Kollao” (53). Efectivamente: “No había una estrella./ No había un planeta. No había firmamento –el cielo estaba en tinieblas”. “Sin embargo”, dice también el poema, “hacia el norte, una nube reflejaba el resplandor de la ciudad”. Así, esa misma luz que devela la atrocidad que sume la noche en las tinieblas, alumbra una visión que guarda el horror en la memoria de una imagen poética.

Ahora bien, en el instante en que un evento histórico de esta magnitud origina el suceso de la imagen poética –vale decir, la voz que habrá de guardar, en la esfera de la repetición, la combinación de los componentes de lo que urge volver a contar–, esta imagen, sobre todo en una poética como la de Saenz, genera necesariamente la continuidad metonímica por la que un acontecimiento histórico contiene, en la repetición de sí mismo, otros sucesos históricos semejantes. Esta afirmación no es forzada si recordamos el vínculo que existe entre la obra de Saenz y la conceptualización andina de la historia. En el segundo capítulo de este trabajo, habíamos entendido, mediante el concepto de memoria larga desarrollado por Silvia Rivera Cusicanqui, que la memoria colectiva –o quizás memoria comunitaria sea un término más apropiado para el caso de los Andes– propicia la circunstancia por la que un determinado evento histórico, del que deriva una movilización social, reproduce reiteradamente una situación histórica paradigmática, es decir, aquella primera de la que derivan todas las demás. Dicho de

otro modo, toda movilización social que, en la región, está fundamentada por una memoria larga no deriva únicamente de una situación contemporánea a tal movilización, sino del hecho de que este escenario contiene aquel que, desde siglos atrás, describe la violenta fragmentación que se desataría, una y otra vez, en los siglos venideros.

A la luz de esta propuesta teórica, no es descabellado sostener que los componentes de las imágenes de la masacre en el poema de Saenz –a saber, las “multitudes ensangrentadas”, las “turbamultas enloquecidas”, los indios sometidos a “sistemáticos tormentos”, etc– despliegan el trazado que proyecta tanto los sucesos de noviembre de 1979, en Bolivia, como aquellos que Burga incluye en lo que describe como “la primera masacre indígena en los Andes centrales” (111), refiriéndose al momento del apresamiento del Inca Atahualpa, el dieciséis de noviembre de 1532. Por lo anterior, “Intermedio”, como la demás obra del poeta, nos permite concentrarnos en el carácter metonímico<sup>99</sup> de su imagen, en el vínculo de continuidad que tiene con otras imágenes poéticas. Si esto es así, la voz poética no se limita, no quiere limitarse, al marco del poema que la compone. No sin un designio poético (aquí, en el sentido de propósito de continuidad de la imagen más allá del poema y de la propia obra que integra al poema), el yo lírico crea con los últimos versos de “Intermedio” un espacio de olvido que es, a su vez, una apertura hacia la palabra como memoria, pero no a la memoria referencial del suceso, sino a esa memoria larga que Rivera Cusicanqui conceptualiza.

Por ello, el reclamo de esos últimos versos –recordemos: “Lo cierto es que tan horrendas visiones se disiparon poco a poco, y terminaron por desvanecerse como el humo a lo lejos” (53)

---

<sup>99</sup> Efectivamente, los versos de Saenz en “Intermedio”, como sabemos por el capítulo anterior, son transparentes al momento de referir el suceso histórico específico que el poema contiene. Elementos tales como el Hospital General, en Miraflores, los disparos emitidos desde aviones, los siete días de violencia contra la población, hacen evidente el referente. Sin embargo, aquí el carácter metonímico de la imagen no está sujeto a los detalles que componen el referente, sino, más bien, a la atrocidad en sí misma, a la masacre que le da a este hecho el carácter de evento o acontecimiento histórico.

– solicita, de alguna manera, una poética que articule diversos sucesos históricos, los mismos que, a través del tiempo, refuerzan el acontecimiento paradigmático que dichos sucesos repiten y del cual son, en sí mismos, memoria. En este sentido, no es casual, como recordara Alvaro Diez Astete, que “[d]e los autores latinoamericanos, [Saenz admirara] especialmente a dos: César Vallejo y José María Arguedas” (261). Y digo que no es casual porque, en ambos autores –sobre todo en Arguedas, pero también en Vallejo–, existe una poética del dolor y de la fragmentación (o soledad). A su vez, este dolor y esta soledad, como el propio Arguedas explicita en “La soledad cósmica”, no responden a pesadumbres individuales, sino más bien a la perpetración de atrocidades capaces de destruir cuerpos colectivos, como la que recuenta Saenz en su poema. Cabe recordar que, en el contexto que me ocupa, un cuerpo colectivo no está meramente conformado por un conjunto de personas que comparten una determinada experiencia traumática o que emprenden la misma lucha de resistencia, traducida en movilizaciones sociales. Aquí, el cuerpo colectivo es también una comunidad, entendida como un microcosmos que, para traer a colación, una vez más, la explicación de Simón Yampara, se compone de toda la materialidad que da cuenta de nuestro espacio-tiempo y que es animada por la espiritualidad que la mantiene interconectada. A su vez, esta espiritualidad está contenida en la propia materia; es la condición diría Saenz, de una materia que no se resuelve (o posee) en la definición, sino que se manifiesta en la interacción, en la convivencia, con las cosas del mundo. Entonces, efectivamente, el dolor y la soledad, dentro de esta concepción de lo colectivo, son relevantes en la medida en que producen una forma de re-cohesión y no como afecciones individuales; en la medida, por lo tanto, en que pueden recomponer una colectividad destruida por el motor (o sistema) generador de ese dolor y de esa soledad.

Por lo anterior, comprendemos que la recomposición de una comunidad entendida en estos términos no se produce por medio de la sanación del dolor o la disipación de la soledad. Por el contrario, de lo que se trata aquí es, como señalaba arriba, de incorporar en la memoria colectiva (o memoria larga) el escenario en que se originan estas afecciones; y así también, las reproducciones que repiten este escenario a través del tiempo, de tal suerte que un acontecimiento histórico se intensifique por su vínculo con otro, manteniendo, de este modo, una cicatriz viva, la misma que sirve a la resistencia del cuerpo contra su fragmentación. Es de esta manera –mediante el reencuentro con el cuerpo en el dolor, o la rearticulación de la comunidad de las cosas en torno a una espiritualidad– que las poéticas que refiero, la de Arguedas,<sup>100</sup> y, como se ha visto en el capítulo anterior, también la de Saenz, conjuran la muerte. Lo propio sucede, como veremos en lo que sigue, con la palabra poética de Blanca Wiethüchter, cada vez que el yo lírico se confronta, en esta poesía, con la herida abierta de un pueblo, entendido aquí como el conjunto subalternizado de una sociedad. A su vez, esta forma de conjuro compone el mecanismo que, de alguna manera, responde al reclamo de Saenz: el de la creación de una memoria colectiva que remedie el hecho de que una destrucción se suma en el olvido. Por todo esto, no es casual que estas poéticas –cada una en su manera de atender al mismo reclamo, implícito en las imágenes con que acuden a esta urgencia– puedan presentarse como dialogando entre ellas, como vinculándose del modo en que la memoria colectiva entrelaza una comunidad,

---

<sup>100</sup> En lo que sigue, me detengo en el poemario *Katatay*, de Arguedas. No incluyo en el análisis a Vallejo. Sin embargo, su mención es significativa, pues también participa de esta comunidad poética de la memoria, en la que la soledad y el dolor son temas centrales. Dos poemas de Vallejo caben perfectamente en este análisis: “La araña”, de *Los heraldos negros*, y el poema XXXVI, de *Trilce*. En el primer caso, nos hacemos testigos del cuerpo fragmentado de una araña. El dolor de esta escisión consiste no tanto en la fragmentación misma como en el hecho de que este cuerpo desarticulado y sangrante deja de responder como cuerpo a la vez que lucha, sin resignación, por no dejar de serlo. En el segundo caso, las partes faltantes del cuerpo de la Venus de Milo devienen imagen de una ausencia que, sin embargo, se mueve y duele.

como compenetrándose, en suma, en el mismo designio poético, que es el de la continuidad de la imagen, o memoria, más allá del poema y de la obra.

Veamos. Declara Arguedas a propósito de su “Katatay”, “Escribí este himno, luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la Av. Sucre 1188, Pueblo Libre, el 3 de Septiembre de 1965” (39). Así, pues, “Katatay” es una danza comunitaria en un tiempo y en un lugar; por lo tanto, una experiencia real: cuerpos que se mueven juntos para hacer temblar y un hacer temblar que resiste en aras de voltear la dominación. Canta la voz poética: “Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;/ está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón/ de las mujeres./ ¡No tiembles, dolor, dolor!/ ¡La sombra de los cóndores se acerca!” (37)

La dislocación de los Andes no habría de provocar el fin de un pueblo que, compenetrado con su espacio, tiene la potestad de re-articularse. Este pueblo, dice el yo lírico, tiembla cuando toca la tristeza en el corazón de sus mujeres. De acuerdo a Arnold, para el pensamiento andino, el corazón es concebido como la “sede de las emociones, la razón, la memoria y la inspiración” (*El rincón* 207). El proceso del saber se logra por el movimiento de los flujos corporales, sobre todo la sangre y el aliento, que transmiten el conocimiento del corazón a la cabeza y, finalmente, a la voz (207). Así, en el poema, la sombra del corazón triste de las mujeres es la voz con que el pueblo baila invocando la imagen de los cóndores. El canto –tristeza, pero también razón y memoria– convoca así, en la sombra del ave andina, la memoria de una comunidad. Aquí, el dolor no puede temblar; por el contrario, debe emocionar, inspirar: hacer temblar. Se puede oprimir a un pueblo, pero no doblegar su dolor, bajo cuya sombra los Andes piensan, cantan e invocan a sus cóndores. De este modo, donde todo parece haberse terminado, una danza y un

himno comienzan: la del dolor sin límite, ese *aqoy phuti* que advirtiera William Rowe en César Vallejo.

El dolor cósmico [dice Rowe] se inició con la llegada de lo hispánico: es el “dolor sin límite” (*aqoy phuti*) (...) que lleva consigo, más que un sentido de aislamiento, un sentido de mutualidad con los demás seres humanos, dentro de una red de intercomunicaciones cósmicas (“El dolor” 117).

Este dolor, continúa el autor, tiene, además, otros dos aspectos: primero, revierte el “discurso católico sobre el martirio” y traduce esta reversión en sublevación. Segundo, ritualizado, como sucede “en la tradición de la danza de las tijeras de Ayacucho y Huancavelica”, el *aqoy phuti* se suspende debido a un trance en que el danzante entra y por el que éste, dado que el dolor ha dejado de existir, resiste temporalmente cualquier dolor (118).

Esta red holística de intercomunicaciones, invocada por la comunidad danzante, levanta la imagen en el poema de Arguedas. Los versos que siguen a los primeros citados dicen:

–¿A qué viene la sombra?

¿Viene en nombre de las montañas sagradas

o a nombre de la sangre de Jesús?

–No tiembles; no estés temblando;

no es sangre; no son montañas;

es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los Cóndores.

–Tengo miedo, padre mío.

El Sol quema; quema al ganado, quema las sementeras.

Dicen que en los cerros lejanos

que en los bosques sin fin

una hambrienta serpiente,  
serpiente diosa, hijo del Sol, dorada,  
está buscando hombres.  
–No es el Sol, es el corazón del Sol,  
su resplandor  
su poderoso, su alegre resplandor,  
que viene en la sombra de los ojos de los cóndores”. (37)

En la mitología andina, explica Montes Ruiz:

Los terremotos, pestes y catástrofes con que se asocia a la serpiente [Amaru en quechua y Katari o Yawirka en aymara] son amenazas de la naturaleza salvaje contra el orden civilizado, y son asimismo señales de pachakuti o cataclismo transformador que conmueve desde su base a la organización social. El Amaru es por tanto una divinidad que se opone al orden establecido (82-83).

“[U]na hambrienta serpiente” –dice la voz poética de “Katatay”– “serpiente diosa, hijo del Sol, dorada,/ está buscando hombres”. Tal parece que algo va a suceder. El mundo está a punto de temblar: el espacio-tiempo del dolor se llena de montañas, del resplandor del Sol, de sombras, de ganado, de sementeras, de una serpiente diosa, de los cóndores y de las voces de los Andes. Unas temen; otra, la voz poética, profesa la reversión del universo dirigida por el resplandor del Sol. Esta es la voz que aplaca el temor de los hombres que pueden oírla: no son ellos los que habrán de temblar, no el hermano, no el hijo del pueblo, sino los sordos aventajados de un mundo al revés que habrá de destorcerse. Y es que no es Jesús el que se anuncia, sino las plumas y los ojos de los cóndores que dan cuenta del corazón del Sol, principio restaurador y articulador del cosmos andino; aquí, también imagen de sublevación. Llegan los cóndores a

hacer valer la reciprocidad andina contra rivales que, al no reciprocarse el dolor, generan destrucción.

Esta demanda de reciprocidad colectiva explota en los últimos versos del poema que me ocupa:

No es el Sol, es una luz.

¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!

Tiembla con su luz;

sacúdete con los árboles de la gran selva,

empieza a gritar.

Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;

todos juntos

tiemblen con la luz que llega.

Beban la sangre áurea de la serpiente de dios.

La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,

carga los cielos, los hace danzar,

desatarse y parir, crear.

Crea tú, padre mío, vida;

Hombre, semejante, mío, querido. (37, 39).

Este temblor que habrá de reparar el mundo exige de los hombres toda su voz :“sacúdete con los árboles de la gran selva,/ empieza a gritar”; así también, quiere de ellos un cuerpo de cuerpos: “Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo”; más aún, su danza conjunta: “La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,/ carga los cielos, los hace danzar”; y su procreación vital: “desatarse y parir, crear/ Crea tú, padre mío, vida”; finalmente, su

semejanza: “Hombre, semejante, mío, querido”. “*Katatay*”, el poema, canta el temblor que restaura el equilibrio: el dolor andino como estrategia de cohesión, y un pueblo danzando el *pachakuti* en aras de revertir la destrucción. “*Katatay*” es la imagen de una suerte de augurio, quizás el mismo que Arguedas imaginaba frente al caudal cultural desatado por aquel baile de hombres de Ishua, residentes en Lima, en 1965.

Casi una década y media después, otro cuerpo poético, esta vez en Bolivia, se levantaría desde el mismo *aqoy phuti*, y el poema que habría de contenerlo, *Noviembre 79*, no se escribe ante un baile de hombres que augura su temblor, sino ante el mismo temblor. En “*Katatay*”, la imagen de la rearticulación de un cuerpo colectivo es la de una insoslayable danza subversiva por ocurrir. En *Noviembre 79* –el poema-poemario que Blanca Wiethüchter escribe en la ciudad de La Paz–, la misma imagen re-articuladora de una colectividad es la de un suceso histórico irreversible. En este libro de ocho páginas, de las que siete no contienen más de tres versos, la voz poética recuerda a la masa de campesinos y obreros levantada para hacer frente a un golpe que amenazaba con destruir la precaria democracia conseguida en Bolivia después de más de diez años de gobiernos de facto.

“Será ésta la herida que nos nombra pueblo?” (6) es la pregunta con que la poeta boliviana interpela a su lector desde la última página de *Noviembre 79*, poemario publicado el mismo año en que, en Bolivia, acaecen los sucesos que dan título al libro. Como sabemos por el capítulo anterior, el primero de noviembre de 1979, es decir, a la víspera de Todos Santos o día de los muertos, el coronel Alberto Natusch Busch<sup>101</sup> asume la presidencia de Bolivia por medio de uno de los golpes de estado más cruentos de la historia del país, el mismo que pasó a los anales con la nominación de “Masacre de Todos Santos”. Sin embargo, no es solamente el

---

<sup>101</sup> Remito al lector a la nota al pie 7 de este trabajo.

estallido del golpe lo que ha hecho de este momento histórico un centro de atención sensible de poetas, sociólogos e historiadores, tan importante como la Revolución Boliviana del nueve de abril de 1952. Sucede que la presidencia de facto de Natusch Busch habría carecido totalmente de trascendencia de no haber sido por los siguientes dos hechos: la cifra exorbitante de muertos y heridos que deja su breve estadía de quince días en el poder, y el rol protagónico del pueblo en su derrocamiento, es decir, la resistencia ejercida por lo que el sociólogo René Zavaleta Mercado ha llamado “multitud en auge” (19) frente a –debido a y pese a– la sangrienta represión militar. Zavaleta Mercado describe este acontecimiento como sigue:

Con un aborrecimiento radical por las formas, por lo parlamentario y lo jurídico, Natusch se encuevó en el Palacio Quemado mientras sus hombres cumplían la doctrina para la que habían sido preparados (...): su fugaz hospedaje en el Palacio no pudo ocurrir sin causar al menos 700 muertos. Esto mismo es un decir, porque hay muertos y muertos. Lo que se produce en realidad es una asonada de la multitud, un aquelarre de la muchedumbre. El actor es el pueblo de La Paz. Mientras los políticos hesitaban acerca de si aquel felino disfrazado de militar boliviano se parecía más a Busch mismo, su avínculo, o a Barrientos,<sup>102</sup> los helicópteros ametrallaron sin discriminación a las gentes apeñuzcadas en las esquinas de la ciudad, sin duda en actitud de rechazo. (19)

Interesa subrayar en este fragmento el rol que tiene el pueblo en la masacre liderada por el dictador. En efecto, el asesinato liquidó no solamente a una muchedumbre de hombres y mujeres, sino a una verdadera trinchera humana de resistencia. El resultado de esta ejecución no significó la aniquilación de aquella oposición acérrima a la dictadura; por el contrario, se

---

<sup>102</sup> René Barrientos fue presidente de facto en 1966 y presidente constitucional de 1966 a 1969. Se lo recuerda, sobre todo, por la eliminación de la guerrilla (1967) que el Che Guevara lideraba en el oriente de Bolivia.

constituyó involuntariamente en una suerte de llamado a la fortificación de la misma. Entonces, obreros y campesinos, como nunca antes en la historia de Bolivia, se unen en aras de la misma lucha. Los primeros emprenden, en palabras de Zavaleta, “la primera huelga general obrera que se hace en defensa de la democracia representativa” (20); en cuanto a los segundos, “[e]s también la primera vez que el campesinado como un todo se pronuncia por el apoyo a la huelga general obrera” (20). Esta articulación lleva al sociólogo boliviano a observar que lo que se forma aquí es “un eje de constitución de la multitud, si se quiere, de un bloque histórico. Es la recomposición de la alianza del 52” (20). Para explicar esto, el autor sostiene que si bien es cierto que la revolución de abril logra establecer un estado hegemónico fuerte, el vencedor no es el Estado sino la constitución del nacionalismo revolucionario. Por lo tanto, escribe Zavaleta, “[e]l acto fundamental de este Estado (...) fue la universalización del ideologema nacionalista revolucionario” (21). Por su parte, añade, la violencia golpista de Natusch Busch produce tanto una “ruptura ideológica” con este esquema político-social (21) como la “restauración de la multitud” (21).

Por lo anterior, entendemos que la reflexión que parece dar pie al estudio de Zavaleta sobre el rol que asumen las masas en noviembre del 79 es la que sigue: “Puesto que el conjunto de la política se refiere al Nacionalismo Revolucionario, por consiguiente la política misma está ahora obsoleta porque hay una nueva multitud”<sup>103</sup> (21). Esta afirmación elimina la idea de que el Estado es una entidad central a la hora de la articulación política. Tanto la Revolución del 52 como los hechos de noviembre muestran, más bien, que la política puede estar en función al modo en que el pueblo se constituye y no el pueblo sujeto al ordenamiento de la misma. Si esto es así, la entidad central que da procedencia a las gestaciones políticas en los sucesos referidos

---

<sup>103</sup> De acuerdo a Hardt y Negri, “multitud” es “*un conjunto difuso de singularidades que produce una vida en común, es una especie de carne social que se organiza a sí misma en un nuevo cuerpo social*” (396)

no es el Estado, sino la multitud que, en su manifestación colectiva, defiende la democracia. Como bien sugiere Zavaleta, el Estado fuerte que sucede a la Revolución Boliviana no se explica por el modo en que aquél se constituye, sino por el apoyo de las masas al Nacionalismo Revolucionario. Así, efectivamente, si la multitud deviene otra, la política se hace automáticamente obsoleta: sucede la presión por el cambio. Por esto, el sociólogo boliviano, antes de entrar en el meollo de su estudio, concentra un par de páginas en la descripción de la agencia de esa multitud de la que habla. Además de no dejar de advertir que ella “cancela el último proyecto viable de carisma militar” (20) y, probablemente también, a largo plazo, “el propio método precapitalista de Golpe de Estado”, hace la observación que sigue:

La ocupación del territorio demostraría entonces quiénes son los amos reales (porque el espacio ha sido apropiado de una manera esencial) y quiénes son los ocupantes militares del país o sea que el acoso representa aquí no solamente la transformación de la cantidad en calidad, que es retórica, sino la reducción del Estado a su verdad final, que es territorial: es Katari cercando La Paz.<sup>104</sup> (20)

En este sentido, no es casual que *Noviembre 79* –regreso al libro de Wiethüchter– aluda menos a las víctimas de noviembre que al arrojo con que éstas se constituyen en multitud de vivos y de muertos. El poemario de la escritora boliviana se compone de tan sólo ocho páginas de versos movidos por la misma agencia que da vida a la historia referida, cuatro años después, por el trabajo de Zavaleta. En *Noviembre 79* nos hacemos espectadores o partícipes sensibles de

---

<sup>104</sup> Cabe recordar aquí que Silvia Rivera Cusicanqui, al momento de explicar el componente ideológico de la memoria larga, sostiene que éste está arraigado a las luchas indígenas anti-coloniales del siglo XVIII, cuyo máximo exponente es Túpac Katari, quien encabeza uno de los levantamientos más significativos de la región aymara en contra del poder colonial. Katari ordena el memorable cerco a La Paz, consiguiendo mantenerla sitiada por noventa días. Más que una coincidencia, el hecho de que tanto Rivera Cusicanqui como Zavaleta Mercado traigan a colación a este líder indígena explica, en los contextos teóricos respectivos de cada autor, el modo en que las movilizaciones sociales de la región, además de modificar el rumbo de la historia, se articulan en torno a una memoria que abarca siglos.

versos que levantan barricadas –“La cólera deslumbrada/ suscita/ barricadas” (2) –; de hombres que forman blancos de bala –“Orgullo de ser/ blanco/ para una bala” (3)–; de multitudes de muertos y de diligentes –“Todos los santos/todos los vivos” (4) –; de manos que se toman mutuamente hasta ser ellas juntas y muchas –“Una mano guarda la otra mano exactamente una mano guarda la otra mano” (5) –; de la consciencia de una lucha compartida –“Consagración de la plenitud:/ no estamos solos” (6)–; de la memoria nacida de dos polos opuestos y en guerra –“En este juego de rotaciones obstinadas/ se tensan hostiles los polos de nuestra memoria” (7) –; en fin, del accionar de un orden represor contra el que la resistencia, aunque dolorosa y quizás por esto mismo, convoca multitudes y las hace pueblo –“Será esta la herida que nos nombra pueblo?” (8). Sin duda, es el mismo cuestionamiento el que lleva a Zavaleta a argüir que, en noviembre de 1979, cuando “los helicópteros ametrallaron sin discriminación a las gentes apeñuzcadas en las esquinas de la ciudad”, el actor fue “el pueblo de La Paz”.

Por su parte, Wiethüchter, en la página central de su poemario –como si las primeras preparasen el encuentro brutal y las últimas se concentrasen en la herida surcada por este encuentro–, pareciera buscar la forma que esboce el choque violento de los polos opuestos articulados por la voz poética: la masa y el Estado. Los primeros versos de esta página central son: “Todos los santos/ Todos los vivos”. Aquí la masa no se constituye únicamente de las multitudes vivas, sino también de la memoria de los muertos, como si la muchedumbre se hiciera pueblo en la medida en que un mismo espíritu la va unificando en el dolor compartido. Quizás por esto Wiethüchter divide en dos la página que soporta su poema. A la izquierda de la misma hallamos estos versos: “Madurar el silencio/ a tientas/ sin gloria/ sin olvido/ a un costado” (4); a la derecha están compuestos los que siguen: “Madurar en el trigo/ cada día/ ebria cicatriz de pan/ a un costado” (4). Si las masas de noviembre son, como decía Zavaleta, el resultado de la unión

excepcional de dos sectores –obreros y campesinos– que, usualmente, actúan por separado,<sup>105</sup> no es descabellado sugerir que, en el poema que me ocupa, cada uno de estos sectores da forma a la articulación que le corresponde dentro del mismo organismo combativo. Al costado izquierdo, son quizás los obreros los que maduran el silencio en una huelga que ocurre sin gloria, pero que no se olvida; o tal vez, estos versos aludan a los muertos. Al costado derecho, son probablemente los campesinos los que, con su trabajo, escriben la cicatriz del pan; o quizás, la estrofa refiera a todos los vivos.

La relevancia de estos versos no estriba en el reconocimiento del actor imaginado en cada lado del poema, sino en el hecho de que todos, campesinos y obreros, los que están vivos, alimentándose diariamente del dolor que cosechan, y los que están muertos, sumergidos en el silencio, pero convertidos en la cicatriz del pan, que es la memoria de los vivos; en suma, todos, sin anular sus diferencias, se unen en el verso “Todos los santos/ Todos los vivos”. Entonces, la masa toma forma y el cuerpo colectivo comienza a existir. No casualmente, las estrofas de ambos costados pueden leerse también como una sola estrofa: “Madurar el silencio/ Madurar en el trigo/ a tientas/ cada día/ sin gloria sin olvido/ ebria cicatriz de pan/ a un costado/ a un costado”. Éste es el instante que cambia para siempre el rumbo de la historia: el grito de la trinchera viva – “un cinturón de gritos/ (toro en la calle)” (4), dice el poema– enuncia también el de los muertos –“Resucitan/ (lágrima la harina)” (4). Y es que el toro que, de este modo, toma la calle, impulsa a la multitud hacia la resurrección por la que la cicatriz del pan deviene vida, lágrima, grito. Es la hora en que “una mano guarda la otra mano exactamente una mano la otra mano” (4), es el instante del liquidamiento, es el momento en que los helicópteros ametrallan “a las gentes apeñuscadas en las esquinas de la ciudad, sin duda en actitud de rechazo”, es el

---

<sup>105</sup> Con la unión de obreros y campesinos, se juntan la ancestralidad indígena del campesino y la modernidad obrera-sindicalista-proletaria.

terrible instante en que el estribillo “Todos los santos/ Todos los vivos” se convierte en “Todos los santos/ Todos los muertos” (4). El enfrentamiento ocurre “cara a cara” (4), “se despeña/ la sangre/ tibia/ fría” (4). En efecto, la masacre ocurre: setecientos muertos registra Zavaleta. Sin embargo, como él bien observa, hay muertos y muertos. Y es que de estos centenares de vidas perdidas nace el cuerpo colectivo que aúna al pueblo en una sola comunidad.

“La masa”, dice Zavaleta, “es la sociedad civil en acción, o sea un estado patético, sentimental y épico de unificación” (cit. en Tapia 264). Basado en esta noción y en su desarrollo teórico, Tapia explica que la masa tiene lugar ahí donde la clase se despliega y explota desplazándose de su condición de “clase dominada” a “sus momentos de rebelión y de separación” (264). En ese momento, sostiene el autor, la multitud deja de estar al servicio del modelo de producción y del desarrollo del capital para volcarse hacia sí misma y autodesarrollarse “como clase o sujeto colectivo”. Así, al separarse de las estructuras de dominación, este sujeto colectivo pone en crisis el Estado y articula “a otros subalternos en torno a otro proyecto o bosquejo de sociedad” (264-65). En cuanto a la masas de 1979, dice Tapia, “[I]as formas múltiples y el vasto cuerpo de la rebelión de noviembre son dadas por el conjunto de los subalternos que en ese momento de fusión reconfiguran y reconocen a la vez una nueva identidad nacional-popular como forma de conciencia de las masas en noviembre” (265).

En este sentido, *Noviembre 79*, leído bajo la luz de este levantamiento por el que la fusión de los subalternos constituye al cuerpo colectivo, no es meramente un libro que registra en la memoria poética la Masacre de Todos Santos, sino que al hacerlo da cuenta de la agencia del pueblo, de su capacidad de resistencia imperecedera; de las aperturas que, desafiando el poder, derrocan los discursos de dominación y subalternización; del hecho de que los setecientos muertos resultantes de aquella matanza no son víctimas, sino, para usar la palabras de Zavaleta,

héroes épicos que re-articulan en masa la piedra fundamental de su carácter colectivo; de la consagración del pueblo como protagonista de la historia escrita desde la toma de las calles masacradas y no desde el Estado; de la constitución, en suma, de una comunidad donde la diferencia es convocada y no excluida.

De esta manera, Zavaleta tiene razón cuando equipara las masas de noviembre a “Katari cercando La Paz”. Y es que, como él bien señala, las masas son los amos de un territorio que ha sido ocupado por los militares. El derrocamiento de Natusch implica la recuperación del territorio nacional por y para el pueblo. De este modo, la estadía efímera del dictador en el poder revela la vulnerabilidad del Estado, es decir, el desplazamiento del poder del centro monolítico de dominación a la dispersión de la multitud de cuerpos vivos y muertos en el territorio recuperado. Por todo lo anterior, Mónica Velásquez no se equivoca cuando, en su homenaje a Blanca Wiethüchter, dice de la poética de esta escritora:

Hay una fuerza tenaz en una poética que se hace de frente a la vida, sin concesiones. Asumir la escritura como un amor profundo al otro y dejar abiertos los lugares de encuentro no es tarea menor. Por esa intención de diálogo, de fe, y de esperanza, la poesía retorna a su magia y es una palabra capaz de recordar, pese a todo, sólo lo que hace vivir. (*Múltiples* 112)

Efectivamente, *Noviembre 79* se erige como una poética de comunidad en que, colocados ante la imagen descarnada del dolor humano, miramos abrirse “los lugares de encuentro”, la voluntad de no olvidar lo que, en instantes de profunda muerte, se estableció como un grito resistente, “sin concesiones”, de profunda vida: “será ésta la herida que nos nombra pueblo?”, se pregunta la voz poética en el último verso del poemario. Y la herida se hace pueblo, el suceso traza el inicio del fin de las dictaduras en Bolivia: el pueblo hace irreversible el acontecimiento.

*Noviembre 79* registra así la otra historia, no la de la masacre, sino la de esa sombra de cientos de hombres que Arguedas invoca en su poema, la de la sangre ardiente, por lo tanto, que carga los cielos y los hace danzar, la del instante de la creación en que, a la manera del verso de Arguedas, “Crea tú/ padre mío/ vida”, la voz poética rescribe la herida por la que no mueren los muertos. En suma, si Arguedas imagina el suceso, Wiethüchter poetiza la memoria del acontecimiento. En este instante, el deseo del escritor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* parece ser posible, no como la conciliación de dos naciones en una –que es lo que el autor sugería en el famoso discurso con el que recibe el premio Inca Garcilaso de la Vega– sino como aquel suceso que, excediendo el poder del estado, precipita la política de una multitud consolidada.

Es así como la palabra poética trasciende el marco de la obra, tornándose colectiva en la medida en que la posibilidad de su enlazamiento con otras poéticas –que responden también a la urgencia de guardar el suceso en la memoria de una imagen– coadyuva al fortalecimiento de esa memoria larga en que el dolor (o *oqoy phuti*) tiene carácter subversivo. Así, “Katatay” y *Noviembre 79* despliegan una suerte de danza en comunidad, la misma en la que esas “indefensas y compactas multitudes”, o las “multitudes ensangrentadas”, que aparecen en el poema de Saenz, se realzan deviniendo ya el dolor vital en torno al que se re-consolida la comunidad, ya la colectividad en la que los vivos y los muertos se salvan de su fragmentación. Por ello, si en “Intermedio” nos hacemos testigos de la atrocidad, de aquel horror perpetrado por una hegemonía opresora, capaz de apropiarse de la noche hasta el punto de borrar de ella toda posible visión de una memoria, en *Noviembre 79* asistimos a una resistencia acérrima contra este borramiento; resistencia que se traduce en una fuerza desatada por la conjunción de los cuerpos, la misma que Arguedas percibe en la danza comunitaria que lo lleva a componer *Katatay*. De

este modo, los cuerpos, entrelazándose en su coreografía –ya sea la de la danza o, que para el caso es lo mismo, la de una movilización social–, se levantan constituyendo una imagen de fortaleza frente a la cual la palabra poética no puede ser indiferente. De esta manera, se enlazan también cuerpo colectivo y palabra poética en aras de la permanencia de la visión, cuya revelación es necesariamente la de una fuerza indoblegable. Es así como el poema –del mismo modo que en otras ocasiones la danza, el mito, la narración, la crónica, la representación teatral, la modificación de la historia contenida en los archivos, la modificación del propio archivo, etc. –<sup>106</sup> se suma a los componentes andinos que re-activan, una y otra vez, la resistencia contra la fragmentación frente a un escenario de destrucción.

Tres años después de que se publicara *Noviembre 79*, Wiethüchter, como corroborando que las visiones de aquella noche aciaga de noviembre no hubiesen terminado, a decir de Saenz, “por desvanecerse como el humo a lo lejos” –o quizás, más bien, atendiendo al apremio de volver a recordar–, apela a una voz poética capaz de compenetrarse con el espacio-tiempo del acontecimiento. *Madera viva y árbol difunto* compone este espacio-tiempo, que es la ciudad de La Paz, efectivamente, pero es también el escenario colonial, cuya imagen mora en la amplitud de este microcosmos; y es noviembre de 1979, existiendo aún en las voces que alojan aquella confrontación de militares contra obreros y campesinos, pero es también 1982, el año en que la violencia militar llega a su fin en Bolivia;<sup>107</sup> asimismo, es un lugar en que resuenan las voces que nos llegan desde rituales pre-hispánicos o desde “una oración atribuida a Manco Capac” (53),

---

<sup>106</sup> Hago alusión a textos e intertextos estudiados o referidos en otros capítulos de este trabajo: el *taki onkoy*, el *tinku*, la Danza de las tijeras, el mito de Inkarrí, “La agonía de Rasu Ñiti”, la crónica de Guamán Poma, *La tragedia del fin de Atahuallpa*, las distintas versiones de los manuscritos sobre la representación de la muerte del último Inca, etc. Todos estos componentes, como la poesía que estudio aquí, se suman a la articulación y fortalecimiento de una memoria colectiva que se origina en la destrucción de la organización socio-cultural y política pre-hispánica, y que hoy en día continúa activa.

<sup>107</sup> El primer gobierno constitucional, después de más de una década de regímenes autoritarios, tiene lugar el 10 de octubre de 1982, cuando Hernán Siles Suazo es elegido presidente del país.

desde sermones “impregnándose los errores que los indios han tenido” (53) o desde la poesía oral que, versionándose, aún subsiste; así también, un coro de voces contemporáneas mirando el escenario colonial –y en él a los muertos de noviembre 79– cada vez que estas voces miran la ciudad.<sup>108</sup> Por ello, en esta poética, la voz del yo lírico se entreteje con evocaciones que nos llegan de la hondura del tiempo<sup>109</sup> –“—Dime/ si el sol es dios/ por qué la nube/ tiene el poder/ de oscurecerlo?” (23) – y de la hondura del espacio donde dichas voces aún habitan: “Eres el monte/ de donde salió/ aquella piedra/ sin pies ni manos” (15).<sup>110</sup>

Esta simultaneidad del espacio y del tiempo responde, de alguna manera, al modo en que la literatura andina (incluyendo, entre otras formas de textualidades, los cantos y las danzas, las narraciones orales y escritas, los mitos y los rituales) articula una coherencia que da forma al tejido de una historia común, compuesta, sin embargo, de distintas versiones de esa historia.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Como bien describe Leonardo García Pabón, en *Madera viva y árbol difunto*, una pluralidad de lenguajes] parece ordenarse alrededor de dos grandes campos de acción: un lenguaje dolido, crítico, tocado por la historia inmediata, por una realidad sociopolítica de terror y de muerte y contra la que se construye este hablar (en el libro este discurso viene en letra recta); y un lenguaje –digamos– mítico, anterior al lenguaje de la historia que nos toca vivir, más cercano a la invocación y la plegaria que al grito o a la denuncia (este otro discurso va en letra cursiva)” (“El árbol” 70).

<sup>109</sup> La razón por la que prefiero referirme al pasado como una hondura del tiempo y no, por ejemplo, como “otros tiempos” o “tempos pasados”, tiene que ver con el hecho de que en este libro, como en la composición andina de la historia, la imagen poética está sostenida por la simultaneidad del tiempo y del espacio. Se trata de una suerte de diálogo en que el pasado y el presente se reconocen en una misma historia. Aquí, el futuro no debe entenderse como una forma de porvenir, sino como el momento de transición entre el pasado-presente que se inicia, por ejemplo, con la colonia, y el pasado-presente en que se figura, más bien, un mundo pre-hispánico en su condición de presente. Como un ejemplo claro de esta simultaneidad, entre otros, tenemos estos versos: “Recuerdas:/ tu porvenir/ esa memoria de raíz/ apenas trigo/ campo o monte/ deseo/ casi cielo/ ciudad o tumba/ apenas/ tu hermoso porvenir/ hinchándose como el odio/ en un blanco país ajeno” (24). Aquí, el porvenir está sujeto a la memoria; así también, a un presente en que el odio se pone a punto de desatar otra historia.

<sup>110</sup> En el estudio de Velásquez sobre *Madera viva y árbol difunto*, se desarrolla una presentación detallada de las fuentes de las que provienen las voces de los intertextos del poemario que nos ocupa. En *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, escrito en 1621 por el fraile agustino Alonso Ramos Gavilán, se hallan dos fragmentos de los que se extraen los versos: “Eres el monte...”. Ambos fragmentos se copian en su integridad en el libro de Velásquez (ver *Múltiples voces* 137-38). Por su parte, los versos “Dime/ si el sol es dios...” provienen de dos fragmentos del texto *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica en lengua castellana y la general inca. Impregnándose los errores particulares que los indios han tenido*, escrito en 1649 por el padre agustino Hernando de Avedaño (*Múltiples voces* 141-42).

<sup>111</sup> He mencionado varios ejemplos de este mecanismo en capítulos anteriores. Cabe recordar, para nombrar un par, el mito de *Inkarrí* y el *taki onkoy*. Se sabe que, en variadas versiones, abarcando no solamente la región andina sino también ciertos territorios de la Amazonía, el mito de *Inkarrí* alude a un cataclismo transformador que habrá de

Dicho de otro modo, se trata de una suerte de contrapunteo en que distintas voces articulan cinco siglos de historia incluidos en un solo escenario, el mismo en que el modelo a repetir es la confrontación entre el perpetrador de una violencia destructiva y un cuerpo que, levantándose entero desde sus fracciones, revierte esta fragmentación. Es por esto, quizás, que *Madera viva y árbol difunto* no se escribe desde ese espacio desarticulado, poblado de cuerpos rotos, como sucede en “Intermedio” de Saenz; tampoco desde *Noviembre 79*, que es el instante en que el choque entre los cuerpos en confrontación origina la imagen del escenario paradigmático, producido por el doble movimiento de conjunción (que es el de la reunión de los fragmentos en un nuevo cuerpo) y disjunción (que es el de la fragmentación y el de la resistencia). *Madera viva y árbol difunto* se escribe, más bien, desde la memoria misma, que es el espacio en que las imágenes se contienen una a la otra; desde la mirada a esas imágenes reflejándose mutuamente; desde el lugar en que *Noviembre 79* –o la Bolivia de principios de los ochentas, aún gobernada por gobiernos de facto– pautó una danza ritual de la enfermedad, ese *taki onqoy* del contexto colonial, evocando el conjuro de la muerte: “*quédese aquí mi cansancio/ y también mi enfermedad*” (7), dicen los primeros versos de este libro, a manera de dejarnos oír en ellos la resonancia de las palabras del ritual aymara al que pertenecen.

Ahora bien, el espacio donde se entreteje toda esta memoria hace posible este entramado debido, sobre todo, a su condición geográfica. La ciudad de La Paz es una hoyada, es decir, compone una geografía andina por excelencia. Trazada por la interacción fecunda de un arriba y un abajo se trata de una suerte de *Akapacha* o nivel intermedio entre el *Alaxpacha* [mundo de arriba] y el *Manqhapacha* [mundo de abajo]. Este nivel intermedio, explica Montes Ruiz, es “el

---

darse en el momento en que el Inca recobre el cuerpo. Este regreso no es necesariamente mesiánico, sino simbólico. Así, es posible argüir, por ejemplo, que el catalizador del derrocamiento de Natusch Busch es la rearticulación del cuerpo del Inca, misma que no ocurre de una vez y para siempre, sino que es lo que habrá de acaecer, una y otra vez, cada vez que la fragmentación del escenario colonial se repita.

lugar donde las fuerzas de Arriba y Abajo se encuentran y libran sus batallas o se complementan en una síntesis generadora”. Aquí, continúa el autor, “la mujer Madre recibe las acciones del Dios Creador y del Genio Maligno, y en su seno conjunciona a estos principios opuestos para dar origen a la humanidad y a la civilización” (94). “No se mira hacia arriba. Se mira hacia abajo.”, escribe el yo lírico ante esta inmensa geografía; y continúa:

Por las laderas y las casas en pendiente.

Se mira hacia abajo.

Así se ven las luces.

Parpadean y prometen

perfectas

las luces allabajo

cavan un hueco en el cielo

y con las luces arremolinando el abajo

todos esperan.

El día que no llega

Y se espera (15)

Aquí, la espera no es casual. De la unión fecunda del arriba y del abajo habrá de nacer el día que no llega, pero que se espera, el día que aún no se ha dejado de esperar. Es inevitable que, en el contexto de este trabajo, estos versos nos remitan, una vez más, como tantas otras textualidades andinas, al mito de *Inkarrí*; vale decir, a una espera que compone siglos de memoria. En otras palabras, en este poema, la espera no es una que añore la consumación de una esperanza. Se trata, más bien, de que aquel día nunca llegue para que, de este modo, nunca se deje de esperar. Y es que “el día que no llega” contiene, en el presente de la espera, todo el

pasado y todo el futuro, es decir, el espacio-tiempo de donde el cuerpo colectivo extrae su fortaleza en aras de una lucha permanente contra cualquier forma de fragmentación. Así, ese advenir, que sostiene un suceso siempre a punto de ocurrir, introduce el instante propicio para la gestación de la imagen poética, la misma que, aquí, será necesariamente histórica. Sucede que en el tiempo y lugar de la espera del gran suceso –el *pachakuti*, quizás, que es el regreso de *Inkarrí*, que es la reversión de las estructuras de dominación y el final de un ciclo de opresión– se cohesionan lo que ha ocurrido y lo que ocurrirá, generando esa suerte de coherencia que da forma a una imagen de la historia distinta de una narración histórica oficial.

Me explico. Benjamin, en su *Libro de los pasajes*, anota lo siguiente:

No es que lo pasado arroje su luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una *constelación*. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. –Sólo las *imágenes dialécticas* son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. (464, el subrayado es mío)

Más adelante, en otro fragmento,<sup>112</sup> Benjamin desarrolla un poco más estas ideas y, al final del mismo, copia literalmente el que cito arriba, pero con una leve variación: la oración “Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes” cambia a “Sólo las imágenes dialécticas son auténticamente históricas” (465). Así, la noción de *constelación* de Benjamin supone, a su

---

<sup>112</sup> Tanto el *Libro de los pasajes* como *Tesis de la historia* contienen, formalmente, ideas que son arrojadas por fragmentos en estos textos. Dicho de otra manera, no solamente el contenido se refiere a una constelación, sino el propio libro está construido como tal.

vez, una noción de *imagen histórica* o *dialéctica*, que implica entender el tiempo histórico no como una continuidad causal (en la que el presente parece ser explicado por el pasado), sino más bien como una relación dialéctica (en la que el instante actual es alumbrado por un suceso acaecido, y viceversa). Lo auténticamente histórico, entonces, no corresponde ni con una lógica lineal del tiempo ni con la idea de desarrollo (que no es adversa a la lógica lineal). Por el contrario, el acontecimiento histórico, en Benjamin, interrumpe el desarrollo. En su texto “Tesis sobre la historia”, el autor transcribe la siguiente cita: “Focillón sobre la obra de arte: ‘hacer época’ no es intervenir pasivamente en la cronología, es interrumpir el momento” (33).

De lo anterior, podemos extraer los aspectos que sirven a la comprensión de las nociones de *constelación* e *imagen histórica*: en Benjamin, la comprensión cabal de la historia no ocurre sin que se tenga conciencia del instante actual desde el que se mira ese pasado; la verdad histórica es, por el contrario, advertida cuando la conciencia de un tiempo determinado abre la comprensión de ciertos momentos en el pasado que entonces se articulan para iluminar, a la manera de un resplandor repentino, el instante para el que dichos momentos se hacen asequibles. Pues bien, la *imagen histórica* es cada uno de los instantes que alcanzan esta inteligibilidad. La *constelación* es todo el conjunto que, en una suerte de contrapunto o sincronía, resalta el ahora. En palabras de Benjamin: “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad (...). Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad” (465).

Para el autor, este “ahora de la cognoscibilidad” es el momento del despertar (466), es decir, el de descubrir el instante de peligro. Este último corresponde con la entrada del sujeto de

la historia en el tiempo crítico, donde él se ha convertido en oprimido.<sup>113</sup> Dicho descubrimiento tiene lugar cuando la constelación de imágenes dialécticas –emergidas estas últimas de la memoria– aparece repentina e involuntariamente, dando así forma a la historia.<sup>114</sup> Proyectado de este modo el presente en dichas imágenes, sucede lo que Benjamin llama el reconocimiento “de una oportunidad revolucionaria” (*Tesis* 64). La toma de esta oportunidad por parte del sujeto de la historia precipita la irrupción en la historia de un instante radicalmente carente de causalidad. En suma, el carácter productivo de una constelación consiste en que sus imágenes dialécticas constituyen el “ahora de una cognoscibilidad” que hace propicio el acto revolucionario por el que la historia como proceso se detiene y comienza a existir, más bien, como creación. “No hay un instante”, arguye Benjamin, “que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria” (*Tesis* 36).

En muchos sentidos, este planteamiento de Benjamin sobre una concepción de historia que no corresponde con una narración causal de los sucesos, sino más bien con una suerte de coherencia entre diversas imágenes históricas, se complementa con el modo en que la narración histórica va tomando forma en los Andes.<sup>115</sup> Como apunté anteriormente, *Madera viva y árbol difunto* –cuya materia prima es la de un yo lírico revisitando una memoria histórica en la resonancia de voces andinas coloniales que se enhebran con voces contemporáneas– toma la forma que otorga continuidad a la historia del modo en que ésta es entramada en los Andes. De lo que se trata es, quizás, de componer ese preciso instante en que se cristaliza la espera de aquel día que nunca llega. En este sentido, la inmersión del yo lírico en este lugar de evocaciones y

---

<sup>113</sup> Para Benjamin, el sujeto de la historia es la clase oprimida (*Tesis* 53, 54)

<sup>114</sup> Dice Benjamin: la historia es, entonces, en sentido estricto, una imagen surgida de la remembranza involuntaria, una imagen que se le enfoca súbitamente al sujeto de la historia en el instante de peligro” (*Tesis* 52).

<sup>115</sup> En el primer capítulo, vimos cómo la narración andina modifica la versión oficial de la historia con el objeto de que la conexión entre las imágenes que cuentan distintos sucesos sea tal que todos los sucesos cuenten una sola historia (o un solo suceso). La relación de la muerte de Atahualpa a la manera en que se ejecuta a Tupac Amaru I es un caso significativo. Asimismo, este suceso, que es la decapitación que da fin al imperio, origina el mito de *Inkarrí*. De este modo, la historia andina va hilando una coherencia que da forma a un tejido histórico en que los sucesos se miran en su simultaneidad, alumbrándose, para usar los términos de Benjamin, unos a otros.

convocaciones ocurre como una participación en el que las conexiones del *pacha*, “concepto aymara y quechua [que] engloba simultáneamente las nociones de tiempo, espacio y totalidad” (Montes Ruiz 41); por ello, *Pacha* denota “la totalidad e integridad de una cosa y la probabilidad de que algo ocurra (Cotari et.al. cit. en Montes Ruiz 41). El hecho de que esta forma de concebir el espacio-tiempo esté ligada a la probabilidad de ocurrencia de un suceso tiene que ver con las nociones andinas de tiempo y espacio. Se mencionó anteriormente la existencia de una relación fecunda entre el mundo de arriba –*Alaxpacha*– y el mundo de abajo –*Manqhapacha*–, fuerzas que se encuentran (ya en combate ya en cópula) en el aquí y en el ahora denotado por el *Akapacha* o nivel intermedio. En cuanto al tiempo, éste está comprendido por distintas eras. La transición entre dos eras ha estado siempre marcada por un cataclismo renovador (Montes Ruiz 42). Pues bien, la combinación de estas dos nociones –la de un encuentro entre dos fuerzas antagónicas que habrá de desatar un suceso generador y la de una transición entendida como cataclismo– nos permite entender mejor esa espera que el yo lírico de *Madera viva* percibe en una geografía andina como la de la ciudad de La Paz. De lo que se trata, sugería arriba, es de morar la espera en tanto un aquí y un ahora en que algo está siempre a punto de suceder, en tanto imágenes de sucesos que se reflejan mutuamente, de cuerpos que se buscan para re-articularse, de voces que se rencuentran a través de todos los tiempos, de escenarios históricos específicos perviviendo en otros escenarios históricos. Sucede como si todas estas conjunciones –a la manera de versos tales como “tu hermoso porvenir/ hinchándose como el odio/ en un blanco país ajeno” (24)– tuvieran que concretarse para que aquel “día que no llega”, o ese hermoso porvenir hinchado, finalmente estalle y acaezca. Profiere la voz poética:

Hace poco casi sucede:

un relámpago de voces

Solicitaba el alba.  
Y ardía el aire  
en los bares  
en los ángeles  
de un sol entrevisto  
en el modo de apoyarse en los árboles  
el viento y los ojos circunstanciales  
como un enorme temblor de ola  
rompiendo un paisaje inmóvil (17).

El aire que ardía, un relámpago de voces, un sol entrevisto –como el desoscurecimiento<sup>116</sup> esperado que llega, finalmente, de muy lejos– un enorme temblor de ola, y el inmóvil paisaje que se rompe, parecen estar a punto de precipitar, una vez más, el temblor que describiera Arguedas en su *Katatay*, o la danza de Todos Santos que, en *Noviembre 79*, vimos emerger del mismo golpe que devastaba su articulación. De esta manera, la relación dialéctica entre los elementos que van componiendo la imagen que nos otorga el poema de Wiethüchter, trasciende el marco del poema al hacer posible una conexión inmediata con otros poemas, pero también con los intertextos incluidos en el mismo libro de la autora. Es por ello que no es desatinado sostener que, en esta poética, la memoria acontece como esa constelación que describiera Benjamin; o bien, como una imagen del *Pacha* andino, en que el tiempo y el espacio se componen de la ocurrencia simultánea de sucesos, donde cada suceso es la repetición –o continuidad– metonímica de otros sucesos. Así, en Wiethüchter, la madera viva, la memoria

---

<sup>116</sup> Recordemos que el oscurecimiento está presente tanto en la elegía quechua a Atahualpa, estudiada por Arguedas en “La soledad cósmica”, como en *La tragedia del fin de Atahualpa*, traducida por Jesús Lara. Lo encontramos también en “Intermedio” de Saenz, creando una atmósfera densa en torno a la destrucción radical.

habitada que es la ciudad de La Paz, tan colmada de resonancias, de ecos, de “luces” que, “arremolinando el abajo”, “cavan un hueco en el cielo”; esta madera viva, decía, es la imagen de las imágenes dialécticas de una geografía andina, en que la invocación permanente de voces rituales van dando forma inteligible a otra manera de entender la historia: “*Oyeme/ desde el monte de arriba/ en el que permaneces/ Oyeme/ desde el monte de abajo en el que estás*” (17).

En *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, de Teresa Gisbert, aparece esta misma invocación pero con una variación significativa. Por el estudio de Gisbert, entendemos que los versos de Wiethüchter fueron extraídos de una impetración a Viracocha, pero en el poema se ha reemplazado la palabra “mar” por “monte”. Quizás esta sustitución sea otro gesto para morar esa memoria que es La Paz, para nombrar a esta ciudad que, carente de mar, está cercada de montes. No casualmente, el poema que sigue a esta impetración muestra la vitalidad de este espacio en la posibilidad de su enfurecimiento: “una cruel geografía ritual/ gira/ mostrando los dientes” (18).

En efecto, la imagen nos regresa, una vez más, a ese primero de noviembre aciago:

Dicen que esta noche bailas  
novia de noviembre.  
Dicen que mañana...  
—quién no conoce  
tu largo vestido alumbrando  
las dos mitades del cuerpo  
que se ahoga  
del lado de la luz  
la muerte  
del lado de la noche

la muerte (21).

El golpe, como repitiendo otros golpes, queda instalado en la memoria de la ciudad. El yo lírico contempla, entonces, la imagen histórica: “Esa vez, esa vez eran muchos/ los muertos” (28). Es así como la mirada poética regresa, cargando su experiencia de muerte, a contemplar otra vez toda la constelación: “Siempre pensé que la vida/ tenía que ser algo más/ (...)/ Algo más que ese cuerpo/ mirando ese cuerpo/ (...)/ desde cualquier altura/ (...)/ desde Cota-Cota o el Montículo/ ese cuerpo desde El Alto o Llojeta” (36). Hay aquí un yo poético compenetrándose con la ciudad; vale decir, un cuerpo integrándose en el dolor de otro cuerpo, irremediamente huérfano, hijo de padres muertos: “fijas el centro en tu falta de padre —no ves/ discurso de astros agoniza/ en todos los padres una y otra vez” (35). Se produce así la consumación de una orfandad irremediable, pero con ella acaece también la de un dolor sin fin —o el *aqoy phuti*, decíamos arriba—, cuyo sentido de mutualidad congrega a esa voz de voces que habla desde la geografía, desde el arriba y el abajo engendrando, una vez más, la reunión de un cuerpo colectivo. Es de este modo que la invocación de esta voz plural, si no conjura el dolor, al menos lo interroga: “—Dime”, pregunta, “si el sol es dios/ por qué la nube/ tiene el poder/ de oscurecerlo?” (23).

A propósito de este intertexto, Velásquez sostiene que en su fuente original se trata de un discurso evangelizador en que se argumenta la invalidez de considerar dios al sol, pues si lo fuera la nube no lo oscurecería (142-44). En el contexto del poema de Wiethüchter, el mismo discurso se resemantiza y la interrogación que los versos formulan no cuestionan la divinidad del sol, sino el poder de la nube. Como bien sostiene Velásquez, “no por ser oscurecido el sol pierde divinidad, sino, por el contrario, la recupera y afirma cada vez que sobrevive a su oscurecimiento. Este pensamiento corresponde muy bien a una ideología aymara que aviva la

idea del *Pachacuti* o retorno del cielo luminoso cada cierto tiempo” (144). Es así como la impotencia ante el dolor se hace resistencia al oscurecimiento del sol, resistencia a la esperanza que impone el tiempo cristiano y, por lo tanto, resistencia también al golpe, ya el hispano ya el militar, en tanto violencia que borra memoria, que es también una manera de hacer desaparecer el cuerpo. Entonces, la voz poética se reparte en una dialéctica de voces que socavan el despotismo del espacio unívoco y del tiempo lineal; evocan al sol, cantan a la madre rana, llaman a la lluvia, invocan a Viracocha. “—Dime”, decía la pregunta, “si el sol es dios/ por qué la nube/ tiene el poder/ de oscurecerlo?” Y como si la última parte del libro ensayara una respuesta, nos dice: “Recogerse al calor de los cerros/—olvidar/olvidar/ pesando los gramos/ tu ternura/ encendiendo los pasos/ caminar” (43). Olvidar, pues, dejar a los cerros que nos cobijen, encender los pasos, andar. De lo que se trata es de entrar profundamente en la morada del dolor y, desde ahí, nombrar otra vez, múltiplemente, la ciudad.

“Hacer época”, decía una de las citas de Benjamin traída a colación, “no es intervenir pasivamente en la cronología, es interrumpir el momento”. La memoria larga –para regresar a la noción de Rivera Cusicanqui– que tiene lugar en el libro de Wiethüchter, crea, pues, esa constelación de la que Benjamin nos habla y por la que se hace posible irrumpir en la historia y hacer época. Cabe regresar aquí a los versos de los que hemos partido: “Parpadean y prometen/ perfectas/ las luces allabajo/ cavan un hueco en el cielo/ y con las luces arremolinando el abajo/ todos esperan./ El día que no llega./ Y se espera” (15). Es justamente en esta espera, en el modo en que este espacio-tiempo se llena de memoria –entendida ahora como una composición de imágenes dialécticas– que se alcanza la legibilidad (nunca la cronología) de una historia que no se limita a narrar (en el sentido de que cada suceso es la narración de otros), sino que además resalta la productividad subversiva de la constelación que le da forma. Por Benjamin,

entendemos que en esto consiste, precisamente, la cognoscibilidad del presente que, en el poema de Wiethüchter, es el instante de la espera. Sabemos que este presente es, para el autor del *Libro de los pasajes*, el momento del despertar al instante de peligro, donde el sujeto histórico se hace consciente de la condición que lo convierte en oprimido, gestando así una oportunidad revolucionaria. Ahora bien, en el poema, decíamos páginas atrás, la espera es una que nunca precipita el porvenir, como si el momento de cognoscibilidad mantuviera en eterno suspenso la oportunidad revolucionaria. No obstante, esta espera imperecedera es semejante a ese sol que, al renacer una y otra vez de la oscuridad, no pierde divinidad ante la nube que lo oscurece. Es, pues, justamente, la perdurabilidad de la espera la que provoca la formación de una constelación de imágenes dialécticas; más aún, es por ella que se quebranta la lógica causal del tiempo, para la que no es posible interrumpir un determinado derrotero histórico. En otras palabras, esta espera no responde a una esperanza mesiánica ni cristaliza en su consumación; por el contrario, es, en sí misma, como el sol, una forma de resistencia permanente, un espacio-tiempo en que la muerte, como en la poética de Saenz, palpita vida, construye memoria, ahonda el tiempo para hacer valer la contemporaneidad de un pasado que pervive en su dolor. Aquí, aquel lugar que, en el “Intermedio” de Saenz parecía condenarse sin remedio al olvido, se colma de posibilidad. Se trata de ese “hermoso porvenir/ hinchándose como el odio”, que la poeta conseguía percibir en la memoria de la ciudad; corresponde con el mecanismo fecundo producido por el encuentro del mundo de arriba y el mundo de abajo, batalla o cópula en que se va gestando, tenazmente, la conmoción del *pacha* –o *pachakuti*– que habrá de regresar al mundo la luminosidad del cielo. Para Benjamin, la oportunidad revolucionaria es “el signo de una interrupción mesiánica del acontecer” (*Tesis* 64). En este pensamiento, el mesías no es un sujeto cuyo advenimiento promete una suerte de salvación. Lo mesiánico es la toma de la oportunidad revolucionaria por

parte de un sujeto histórico que se ha hecho consciente de su condición de pertenencia a una clase oprimida. Dicho de otro modo, el mesías de Benjamin no adviene: sucede; por lo tanto, su llegada no consume el tiempo histórico, sino que lo irrumpe, lo socava, lo modifica. Es así también cómo el tiempo de una espera perenne rompe el transcurso hacia una consumación mesiánica; sin embargo, es justamente esta ruptura la que hace posible la irrupción de obreros y campesinos, prestos a virar una década de facto hacia un tiempo de democracia; y es que es en esta espera que esta lucha es entendida, también, como la posibilidad metonímica de derrocamiento de un poder colonial que, durante siglos, decapita y descuartiza a un cuerpo que, no obstante, nunca deja de volverse a articular.

“Me he muerto a mí misma/ y eso me conmueve sobremanera” (47), dice la voz poética a manera de epílogo. Y, en el mismo poema, añade: “Me pregunto cuántas veces aún/ tendré que ofrecer mi cuerpo/ para cambiar de nombre” (48). Velásquez, pensando en la multiplicidad de voces con las que se entrelaza el yo poético en este libro, señala que una de las características del poemario de Wiethüchter es la preocupación de la poeta por dar cabida a una “alteridad” (136). Pienso, más bien, que sucede a la inversa, y que el movimiento de esta obra es el de darse cabida en una alteridad, el de integrarse en ella, habitarla hasta pertenecerle, morirse a sí misma y entregar el cuerpo hasta devenir una voz más creando memoria.<sup>117</sup> Así, convertido ya en una voz colectiva, y en su causa, el yo lírico entrega su sentencia en los últimos versos: “Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando/ y que puedo morir de verdad morir de verdad/ sin un signo de locura” (49). Hay en esta estrofa una disposición colectiva a la muerte, como si la propia ciudad enunciara su cataclismo, pero no a modo de amenaza, sino como proclamación

---

<sup>117</sup> Eduardo Mitre, en su reflexión sobre *El rigor de la llama*, de Wiethüchter, plantea una lectura semejante. En sus palabras: “La ética de la desposesión se traduce en una ética de la donación que consiste no tanto en dar como en darse. En suma, la piedra y la llama fundan el hogar, en el doble sentido del término: fuego y morada; ambos sustentándose en la piedra verbal: la poesía” (*El aliento* 36).

de vida. De ahí entendemos que, en este escenario, el cuerpo (colectivo, múltiple) es, a su vez, madera viva y árbol difunto; cuerpo que muere para resistir a la muerte: memoria y fuerza generándose mutuamente en aras de la continuidad de esa historia que tantas otras veces se quiso borrar.

Para Velásquez, el título del libro “hace evidente la simultaneidad de dos procesos que han sido constantes en el poemario: la muerte y la regeneración permanente que convierte un final en el inicio de algo más”, Por ello, explica la autora, la madera, así “como la ciudad, como la piedra o el Sol, como la libertad de la que se priva a la gente en un régimen autoritario, (...) sobrevive por transformarse, no por permanecer inalterada” (183). En efecto, es por la transformación en el sentido de regeneración que el cuerpo perdura; por ello, este cuerpo conforma necesariamente una comunidad andina: memoria y materia, el árbol morando en la madera, los vivos habitados por los muertos, ahora imagen compartida de un dolor sin fin. Así, todas estas poéticas –la de Saenz, donde el cuerpo materializa la muerte, tornándola de carne y hueso–; la de Arguedas, donde la danza congrega a su comunidad en torno a un cuerpo que, muriendo, deviene memoria en otros cuerpos; o la de *Noviembre 79* y *Madera viva y árbol difunto*, donde dar el cuerpo implica entregarse a la colectividad de voces y cuerpos que hace que la memoria suene en la geografía andina–; todas estas poéticas, decía, sustentan el mismo imaginario andino: el de un escenario –valga la reiteración– de muerte y fragmentación que se repite una y otra vez; y así también, se revierte en una regeneración y rearticulación movida por la memoria y el dolor. Es, quizás, por esto que la lectura de estas poéticas provoca un diálogo entre ellas, como si en todas estas obras el oficio poético se llevara a cabo con el mismo cometido, el de colmar la espera, el de recrear la memoria, el de ser más voces contando la misma historia. Sucede, de alguna manera, como una búsqueda de los sujetos líricos por darse en

el lenguaje a una comunidad danzante subversiva, que va del *Taqi Onkoy* a *Rasu Ñiti*, de la decapitación de Atahualpa a la violencia de los regímenes autoritarios del siglo XX, del origen del mito de *Inkarrí* a sus recopilaciones a través de toda la región andina. Esto refleja, de algún modo, la permanencia de la fuerza que cohesionaba a esta comunidad. Más aún, dado que en la episteme andina la memoria es tan material como el cuerpo —en ella, dijimos anteriormente, la sangre, el aliento y la voz portan este conocimiento— no es desatinado apuntar que todo lenguaje congregado habría de terminar, necesariamente, por encontrar su materialidad en la encarnación de la palabra por el cuerpo.

En efecto, si los sucesos de noviembre de 1979, en Bolivia, provocan el acontecimiento de una palabra poética que busca ser memoria y entregarse así al movimiento regenerador del cuerpo colectivo, la violencia ejercida entre los años 1980 y 2000, en el Perú, habrá de precipitar, concretamente, la corporeización de la voz poética. Aludo aquí a la combinación de teatro y poesía,<sup>118</sup> que no es, en absoluto, ajena a la episteme andina (donde la danza y el canto son parte intrínseca de la vida cotidiana),<sup>119</sup> y que en el contexto de la guerra sucia del Perú, jugó un papel

---

<sup>118</sup> Si bien en lo que sigue me detengo en el caso de la guerra sucia en el Perú, en Bolivia también existe una producción artística que combina teatro o cine con poesía y epistemología andina para referir contextos históricos de extrema violencia. Ejemplos de esto son la *Iliada*, del teatro de los Andes, y el cine de Jorge Sanjinés. Lo que hace, sin embargo, particular el caso de Perú, es que, a la vez que se perpetraba la violencia y se sabía de los miles de muertos y desaparecidos, la combinación de teatro y poesía abrió el espacio propicio tanto para la articulación de un discurso de confrontación y resistencia como para la de otro testimonial y de curación. Ileana Diéguez cuenta, por ejemplo que, durante sus creaciones colectivas, en los primeros años de los 90, el Grupo Cultural *Yuyachkani* recibía amenazas, venidas tanto de los senderistas como de las fuerzas militares del Estado (73). A su vez, Ana Correa, una de las integrantes de este grupo teatral, señala que la recepción de la representación de la novela *Rosa Cuchillo*, de Oscar Colchado, en las poblaciones andinas es una muestra de que este *performance* trabaja como “un rito de purificación, limpieza y florecimiento’ que ayuda a la gente a perder el miedo, a comenzar a sanarse del olvido”. En su actuación en los mercados, cuenta Correa, el personaje echaba pétalos de rosas a los espectadores, quienes los tomaban para frotarse el cuerpo con ellos. (cit. en Diéguez 81).

<sup>119</sup> En las comunidades andinas, toda voz poética viene acompañada de su materialización, ya en el nacimiento o en la cosecha, ya en los textiles o en la construcción de las casas, ya en los elementos que dan forma a un ritual. Es de este modo que, en los Andes, toda materia recibe una carga de memoria. Para dar un ejemplo, Denise Arnold refiere estudios que “demuestran que los textiles, como extensiones del ser humano, encarnan aspectos de la corporalidad (tanto interna como externa) en su terminología e iconografía”. De esta manera, añade la autora, “[c]omo seres vivos, la estética de los textiles llega a expresar lo que llamamos una «sinestética» (prestándonos el término de Devisch, 1993), es decir, una estética difundida en base del cuerpo” (*El rincón* 41).

relevante, tanto en los años del conflicto armado como durante la investigación para la redacción del informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.<sup>120</sup> Miguel Rubio –uno de los integrantes y director del Grupo Cultural *Yuyachkani*– cuenta, por ejemplo que, en 1988, cuando la violencia política llegaba a su punto más alto, *Yuyachkani* y la Asociación Pro Derechos Humanos organizan el Primer Encuentro de Teatro por la Vida “como parte de la Campaña de la Desaparición Forzada en el Perú” (41). El propósito de esta iniciativa, cuando también se celebraba el 40 Aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, es enunciado en los siguientes términos:

Este evento es nuestra modesta respuesta, desde el teatro, contra el peligroso avezamiento ante la muerte impune, contra la indolente costumbre que, parece envolvernos inconteniblemente frente a la violación permanente de los derechos humanos. El teatro, que muestra, deslumbra e inquiere, se convierte también así en una respuesta consciente y decidida, cuando la violencia política, en nuestro país, durante los últimos años, ha logrado erigirse sobre una viejísima violencia estructural que se ejerce desde las más recónditas instancias del Estado (42).

La referencia a la permanente violación de los derechos humanos resalta en este fragmento un país en que la violencia ha podido trascender, desmedidamente, todos los límites. Si esa “viejísima violencia estructural” a la que Rubio alude pierde gravedad frente a la desmesura de esa otra violencia que desborda, incluso, lo inconcebible, entonces, ciertamente, la violación a los derechos humanos termina por constituirse como una suerte de “cultura de la

---

<sup>120</sup> Apunta Diéguez: “[e]n el marco de las investigaciones sobre las violaciones humanas sobre la guerra sucia, el grupo *Yuyachkani* realizó diferentes acciones en ciudades y poblaciones andinas donde se desarrollaban las Audiencias Públicas. Instalándose en las plazas, calles y mercados, los actores acompañaron aquellos rituales de la memoria ofreciendo los testimonios de sus personajes” (75).

violencia”. De acuerdo a Diéguez, esta última “incidió directamente en la reformulación de la escena peruana” (68). Con esto, se entiende que la violencia, en el instante en que se articula como intrínseca del modo de vida de una sociedad, genera un espacio en que la violación de los derechos humanos es ejercida desde todas las direcciones, de tal manera que cada habitante, sin excepción, acaba por “ser blanco de una bala”. Se trata de ese “hervidero” –para usar el término de Carlos Iván Degregori– en que se sume la realidad socio-cultural en el Perú de esos años y que, de acuerdo al antropólogo peruano, no puede ya explicarse mediante el “paradigma indigenista”, entendido por Anison como “un producto de la sociedad colonial” que lleva a “centrar la discusión [sobre el contexto peruano] en torno a la idea de que la gran división social y cultural se da entre indios y criollos o entre mundo andino y mundo occidental”. (cit. en Degregori 33); vale decir, de acuerdo a esa “viejísima violencia estructural” que, de alguna manera, describe los sucesos que desata el golpe de estado de 1979, en Bolivia, pero que es insuficiente para comprender las dos décadas de guerra sucia en el Perú.

Es en este contexto de irremediable caos, cuyos sucesos pueden bien describirse con versos que servían a Saenz para imaginar en su “Intermedio” una atrocidad sin límites por la que cundía “un terror que sobrepasaba el paroxismo” (51), donde el yo lírico de obras como *Madera viva y árbol difunto* –en que múltiples voces participan, entrelazándose, del fortalecimiento urgente de la memoria colectiva, o memoria larga– precisa salir del poema y materializarse en una escritura escénica, en el sentido de hacerse la palabra cuerpo. Se trata de que la memoria se traduzca, de una vez por todas, en una imagen definitivamente concreta, donde las voces resonando a través de geografías andinas que terminan por embeber la atrocidad, se hagan visibles en los gestos, en los movimientos, en las heridas, en las quietudes, en los gritos, en los silencios, en la agonía y en la revitalización de un cuerpo palpable, visible, material. He aquí el

recorrido hacia lo que es, quizás, el deseo mayor de las poéticas que me ocupan: que misterio, alma o silencio, visión o palabra poética, se cristalicen, finalmente, en ese cuerpo capaz de absorber el dolor del otro hasta el punto de despojarse de sí para devenir la colectividad que habla en él.

Es en este sentido –y en este contexto– que se torna urgente la integración de poesía y teatro. Si la primera origina esa constelación de imágenes históricas que Benjamin refería, el segundo propicia la materialización que haga palpable el instante de una oportunidad revolucionaria. Al referirme a la obra de Saenz, en el capítulo anterior, apuntaba que, a diferencia de lo que observara Blanchot en el mito de Orfeo y Eurídice –una lírica que nace de la disociación y el imposible encuentro de los esposos–, la palabra poética del escritor boliviano ocurre, más bien, en esos momentos de mutualidad, donde la obra, lejos de escribirse desde el vacío abierto por la imposibilidad de una unión, se hace intermediaria de encuentros peligrosos. Ciertamente, decíamos, estos encuentros, aunque posibles, pertenecen al instante, por lo que cualquier leve movimiento rompe el encantamiento. Por ello, en el propio movimiento de la imagen poética perdemos la visión de esa morada de cuerpos que se develan recíprocamente, y con ella se pierden los cuerpos con la misma mutualidad y en el mismo instante en que se encuentran. La imagen, sin embargo, volverá a ocurrir en la medida en que este desvanecimiento se establece como origen de una lírica avezada en la provocación de esa reunión peligrosa de cuerpos capaces de mirarse mutuamente y de reconocerse en la reciprocidad que los congrega y los separa sin desconectarlos nunca. Sin embargo, si bien es cierto que aquí el encuentro se produce –que los cuerpos se miran y se existen–; si bien es cierto también que, pese a que perdemos la visión –o precisamente porque la perdemos–, el movimiento de la imagen perdura en su perenne repetición, también lo es el hecho de que los cuerpos desaparecen el uno del otro,

aunque esta desaparición precipite la búsqueda que los vuelva a reunir. En un contexto histórico en que la violencia inconcebible marca el paso de la época –llenando las estadísticas de desaparecidos, incrementando la población de hombres y mujeres buscando a sus muertos, produciendo un atterramiento que sume el dolor en el silencio, hundiendo la denuncia en mayor violencia, y clausurando toda salida posible mediante la atrocidad y la amenaza–; en un contexto como éste, decía, no es desatinado sostener que la conexión de teatro y poesía ocurre en ese intersticio de la imagen poética donde el encuentro erige una visión a punto de precipitar su desaparición; en ese punto, entonces, donde aún es posible celebrar el encuentro, la mutualidad y reciprocidad de los cuerpos que, de este modo, se van uniendo en una oportunidad revolucionaria; y donde aún es posible, también, conjurar la separación, salvar al cuerpo de su desaparición. En *Madera viva y árbol difunto*, este intersticio queda abierto en la última página del libro, donde el deseo del yo lírico –el de pertenecer, decíamos, al lugar que las voces convocadas originan y habitan, el de ser una voz más, con las otras, en esta convocación– se cristaliza en un cuerpo colectivo dispuesto a darse a la muerte, que es una forma de permanecer como memoria, como imagen histórica, como el “ahora de la cosgnoscibilidad”: “Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando”; y que, a decir de Benjamin, marca el momento del despertar: “y que puedo morir de verdad morir de verdad/ sin un signo de locura”. Este es el momento de la espera en que todo parece disponerse para el cumplimiento del suceso histórico, para la toma de la palabra poética por el cuerpo a modo de irrumpir en la historia y modificar el curso de los acontecimientos.

Ahí donde la violencia se hace tan cotidiana que la oscuridad atroz de este *intermedio* no cesa sino hasta dos décadas después, la palabra poética inicia la toma del cuerpo en el momento en que el silencio comienza a develar, poco a poco, la existencia de una memoria que el terror

había sepultado en cada cuerpo desaparecido. “El año 2002”, sostiene Miguel Rubio, “será recordado en el Perú como el año en que el país comenzó a tomar conciencia del horror de veinte años de violencia que se ensañó, sobre todo, con los más pobres y desposeídos”<sup>121</sup> (52). Es en este punto donde apremia la encarnación de la palabra poética; es decir, la emergencia de un cuerpo que registre en cada uno de sus gestos una memoria que abarque desde el dolor común que enunciara la elegía a Atahualpa hasta los cuerpos desaparecidos del siglo XX,<sup>122</sup> por los que textos como la *Antígona*, de José Watanabe, o *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado, buscan la rearticulación de una memoria que salve al cuerpo ausente de la fatalidad del olvido. Se trata, entonces, como apuntaba arriba, de no permitir que exista desvanecimiento en la imagen poética, de detenerla en el instante mismo en que se produce el encuentro mutuo de cuerpos que se buscan, de encarnarla ahí, donde el olvido se destapa para regresar a los muertos a un espacio-tiempo de larga memoria, y, así, virar una historia colmada de despotismo modificando el derrotero fatal de tanta violencia.

Cuenta Rubio que en la provincia ayacuchana de Huanta –que, en 1984, sufre la mayor cantidad de muertes en relación a todo el país– los integrantes de *Yuyachkani* oyen a una mujer despedirse de su esposo, cuyo cuerpo había sido desenterrado de una fosa común, con las siguientes palabras: “Tanto te he buscado, te encuentro y te tienes que ir nuevamente” (58). *Yuyachkani* había llegado a Huanta en el año 2001 para representar *Antígona*, “versión libre de la tragedia de Sófocles”. La obra consiste en un guion-poema, escrito por José Watanabe, y cuyos personajes son todos representados por Teresa Ralli, integrante fundadora del Grupo Cultural

---

<sup>121</sup> En junio del año 2001, se constituye la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, cuyo informe final se da a conocer en el 2003.

<sup>122</sup> Rubio subraya varias veces, en *El cuerpo ausente*, la existencia de “puntos convergentes entre los acontecimientos de la guerra de 1879 y la violencia política de los últimos veinte años [del siglo XX] que vivió Perú” (177).

*Yuyachkani*. *Antígona* es, quizás, el ejemplo más preciso de una corporeización de la palabra poética en un contexto andino de extrema violencia, no solamente por la evidente conexión entre poesía y teatro, sino también por esa búsqueda de la obra consistente, justamente, en contener ese momento en que el reencuentro entraña, a la vez, la despedida. De lo que se trata, entonces, es de morar en la palabra poética, en el intersticio entre el encuentro y su desvanecimiento, y, ahí, hacerse cuerpo vivo, cuerpo presente. Dicho de otro modo, se trata, para usar los términos con que Rubio describe la labor de *Yuyachkani*, de agitar la memoria (63) mediante la encarnación de la herida, mediante la posibilidad de que la vida de aquel muerto de Huanta pueda existir en un gesto visible, capaz de enunciar el dolor que lo salve de su silencio y de la ausencia a la que fue forzado. Se trata, en suma, de que el cuerpo, siendo en sí mismo palabra poética, absorba a los muertos de una fosa común para enterrarlos en la memoria. En efecto, ésta es precisamente la temática que atañe a *Antígona*, la hija decidida –a cualquier costo y pese a todo despotismo– a enterrar el cadáver de su hermano Polinices, muerto en una batalla entre hermanos. No es, pues, casual que un texto como éste, en combinación con una poética como la de Watanabe –en ambos casos, de difícil acceso para un público no familiarizado con estas literaturas– haya permitido –a decir de Rubio– que encontrara, “a través del cuerpo de la actriz, el nexo que le permite conectar[se] con una realidad conocida por los espectadores sin que sea necesario hacer referencias explícitas” (62). Y es que, en este instante, en que la palabra poética se origina en la realidad –en la metonimia en que se convierte una mujer despidiéndose del cuerpo de su esposo– la corporeización de la ficción buscará incluir en la historia la posibilidad de que aquella imagen devenga la voz de todas las mujeres contenidas en ella, de tal manera que el dolor se colme de una intensidad compartida capaz de reparar una comunidad volviéndola a reunir en torno a una misma historia; o, más bien, en torno a una misma cognoscibilidad presta a constituir el cuerpo

que impida la repetición de lo inconcebible. Así, es significativo el hecho de que el origen de *Antígona* fuera una imagen semejante a la mujer de Huanta, una visión repetida, de alguna manera, por esta mujer. Teresa Ralli cuenta así el instante del nacimiento de esta obra:

He visto a Antígona (corriendo sigilosa, de una columna a otra, como escondiéndose de nadie). Era a mediados de los ochenta, cuando la guerra interna estaba en sus primeros años. Una sala de exposiciones fotográficas. Fotos en blanco y negro mostrando imágenes duras de Ayacucho, soldados entrenando, capturados en un delicado paso de ballet mientras saltan, con los pechos llenos de la sangre de los perros que han matado para reafirmar su valor. Avanzo, una foto de la arquería de la Plaza de Armas de Ayacucho, la imagen de una mujer vestida de negro, pasando silenciosa, veloz, casi flotando, contrastando sus sombras “bajo el sol cenital”. Ella era Antígona (cit. en Diéguez 75-76).

Esta *Antígona* peruana, de Ralli y Watanabe, comprende un guion poético en el que participan seis personajes. En la representación, el espectáculo –aunque plurívoco– es unipersonal, ya que Teresa Ralli asume, entre una mínima utilería indispensable, las seis voces que componen el guion. *Antígona* no debe entenderse como el texto de un poeta puesto en escena, sino como una creación colectiva en todo el sentido de la palabra. En este sentido, es importante saber que una parte del proceso de creación de la obra consistió en escuchar el testimonio de mujeres que, durante los años de conflicto, sufrieron la pérdida de familiares declarados desaparecidos. Ellas fueron invitadas a la casa *Yuyachkani*, y antes de que dieran su testimonio, Teresa Ralli decide contarles la historia de Antígona. Rubio comenta al respecto: aquellas “mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya y, más aún, al saber que esa historia se

venía contando hacía más de dos mil quinientos años” (61). Así, desde el instante en que Teresa Ralli mira en una imagen a la Antígona peruana hasta el momento en que ésta nace en el escenario, toman parte en el proceso, además del escritor que compone la obra, la actriz que la representa y el grupo *Yuyachkani* en general, todas aquellas mujeres que, en la casa de este colectivo de teatro, participaron dando su testimonio como víctimas de los crímenes perpetrados durante la guerra interna. Y es que la Antígona que Ralli descubre en esa sombra ligera que atraviesa alguna de las fotografías de la guerra, a mediados de los ochenta, es la imagen de una fracción de resistencia (silenciosa, veloz, flotante) conteniendo en su gesto a todas las mujeres que, en aquel contexto, transitaban desapercibidamente en busca de los cuerpos de sus hijos, esposos y hermanos, echados al cúmulo anónimo de desaparecidos. Ralli cuenta que, en adición a la voz, lo que hablaba, lo que testimoniaba intensamente en las mujeres con las que conversa, era el cuerpo. Con respecto a una de ellas, por ejemplo, la actriz apunta lo siguiente: “each one of her brief gestures spoke to me so deeply of her life. And the best homage I could give her would be to feel all the memories inscribed on their bodies and thus confer them onto Antigone”<sup>123</sup> (362). Ralli había señalado que la Antígona peruana habría de ser no una mujer guerrera y fuerte, sino, más bien, frágil y de voz muy suave. No obstante, es de esta fragilidad que habría de extraer una fortaleza interior ilimitada (362). La búsqueda de esta poética del cuerpo es, entonces, la de generar una suerte de comunicación que se entienda no ya como transmisión y recepción de un mensaje, sino como la creación de un contacto entre cuerpos por medio del gesto. Y el gesto es todo aquello que, en el cuerpo, incluida la palabra, transfiere a otro cuerpo la huella de una experiencia; a saber, dolor, pérdida, miedo. A su vez, esta transferencia es

---

<sup>123</sup> Rubio expresa el mismo compromiso en torno a la obra: “Antígona”, dice, “tuvo muchas motivaciones pensadas y acumuladas en las imágenes y sensaciones vividas en esos años. Ahora pienso que hicimos la obra para esas mujeres concretas, de carne y hueso, y ellas están ahí en el escenario, en la mirada, las manos y los gestos de Teresa” (61).

recíproca, pues siempre existe mutualidad en el gesto: quien recibe dolor se hace también capaz de transmitirlo, de tal modo que, más allá del mensaje, lo que interesa aquí es la constitución de un vínculo de mutualidad y de reciprocidad.

En su *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty plantea, de alguna manera, la existencia de una relación tautológica entre palabra y gesto. En sus términos, “[l]a palabra es un verdadero gesto y entraña su sentido como el gesto entraña el suyo” (201). Con esto, se entiende que el sentido de la palabra, como el del gesto, no es algo dado sino comprendido y que esta comprensión está sujeta a un acto de reciprocidad: la comprensión del gesto requiere algo más que el conocimiento de un significado convencional, implica la interacción con la experiencia del otro desde una experiencia propia. “Confirmo al otro y el otro me confirma”, explica Merleau-Ponty. Y continúa: “hay que restituir la experiencia del otro deformada por los análisis intelectualistas, como tendremos que restituir la experiencia perceptiva de la cosa” (203). En otras palabras, no hay significado dado de antemano. El sentido de la cosa que la palabra designa aparece ahí donde el cuerpo tiene la experiencia de la cosa. Por ello, el autor sostiene que “los sistemas de construcción y de sintaxis [en las distintas lenguas] no representarían otras tantas convenciones arbitrarias hechas para expresar el mismo pensamiento, sino las múltiples maneras que tiene el cuerpo humano de celebrar el mundo, y, al fin y al cabo, de vivirlo” (206). La palabra, entonces, no carga un significado convencional, sino “la historia de toda una lengua” (207), por lo que la significación, sujeta al azar, nunca provee la garantía de una comunicación transparente. “Es preciso, pues, que (...) la palabra y la expresión dejen de ser una manera de designar el objeto o el pensamiento, para convertirse en la presencia de este pensamiento en el mundo sensible, y no en su vestido, sino en su emblema o en su cuerpo” (200). Por lo anterior, entendemos que para este teórico la palabra no cumple la función de sustituir el pensamiento ni

la de representarlo; la tarea cabal de la palabra es la de corporeizarlo hasta el punto de donarnos la experiencia del mismo. “Las significaciones disponibles”, explica Merleau-Ponty, “se anudan súbitamente según una ley desconocida, y de una vez por todas, un nuevo ser cultural ha empezado a existir”. La palabra, entonces, nunca es inocua: interactúa con el pensamiento y es esta interacción la que suscita la experiencia y, con ella, el sentido de lo que se expresa. Por lo tanto, palabra y pensamiento no fijan categorías, sino que las desarticulan y re-articulan continuamente. El resultado es la constante emergencia de un *nuevo* ser cultural.

Interesa subrayar aquí el hecho de que la concepción de la palabra como gesto arranca de ella el poder de comunicar por sí misma, es decir, sin la participación del cuerpo. En otros términos, la palabra carece de sentido si el cuerpo no recibe la experiencia de lo que ella expresa. Por ello, se entiende que no está atada a un significado dado por convención; por el contrario, su sentido varía constantemente de acuerdo a la experiencia del mundo con que un cuerpo la recibe. Entendida en estos términos, la palabra debe concebirse como cuerpo y no como logos. De este modo, el gesto en que se constituye provoca un lenguaje que no es concebido a la manera de un signo queriendo hacer presente la cosa que refiere, sino como transmisión mutua de la experiencia de esa cosa. Es de este modo que la palabra, en tanto gesto, carga la historia de toda una lengua; es así también que su dinámica –la de conectar a los cuerpos mediante el sentido que se transfieren en función a la experiencia que cada cuerpo tenga del mundo– provoca la emergencia de un nuevo ser cultural. Si complementamos esta reflexión con la concepción andina de comunidad –donde la memoria colectiva se actualiza constantemente para mantener la cohesión del grupo–, entendemos que, aquí, esa historia de la lengua, de la que el gesto está cargada, entraña, necesariamente, la memoria larga que, integrando mitos, danzas, cantos y luchas, conforma el soporte ideológico por el que la transferencia de la palabra se da entre

cuerpos que comparten una misma experiencia histórica. En otros términos, si el planteamiento teórico de Merleau-Ponty sugiere que las significaciones del gesto-palabra están sujetas tanto a la experiencia de quién la enuncia como a la de quien la recibe, en lo que toca a un cuerpo colectivo, la distancia entre la experiencia de quien da y la de quien recibe no es significativa; así, por ejemplo, tanto la imagen de aquella sombra femenina, donde Ralli ve aparecer por primera vez a una Antígona peruana, como la de la mujer de Huanta sosteniendo el cuerpo del esposo, dan cuenta de la misma experiencia histórica. Esto añade una función a ese gesto-palabra que ocupa a Merleau-Ponty, la de conectar a los cuerpos en torno a un sentido compartido del gesto. Esto no quiere decir que la significación posible de la palabra así entendida sea una sola. Comprendemos que, para Merleau-Ponty, son las diversas significaciones que puedan producirse en la transmisión del gesto las que dan lugar a la emergencia de un nuevo ser cultural. En el caso de una comunidad, que es, como sabemos, un cuerpo colectivo, la diversidad de significaciones no depende tanto de las distintas experiencias individuales de los hablantes, sino, más bien, de lo que Benjamin ha llamado el ahora de la cognoscibilidad, vale decir del momento en que la experiencia toma la forma de una constelación de imágenes históricas donde se hace visible el instante propicio para intervenir el curso de la historia. Así, en el caso que me ocupa, es de esta forma de cognoscibilidad –o de la significación en la transmisión de una experiencia histórica mediante el gesto– que nace un nuevo ser cultural, histórico y necesariamente colectivo.

Pues bien, en el caso de la gestación de la *Antígona* de Ralli, la forma de comunicación que apremia, decíamos, es, precisamente, la del contacto mutuo por medio del gesto, la de la palabra que, haciéndose ella misma cuerpo, provoque el encuentro recíproco entre cuerpos resultantes de una misma experiencia de terror y opresión. Si, como apunta Merleau-Ponty, las sintaxis no responden a convenciones arbitrarias expresando siempre el mismo pensamiento, sino

al modo en que los cuerpos humanos viven –celebran– el mundo, para el caso que me ocupa, se trata, ciertamente, de gestar la posibilidad de vivir el mundo de otra manera, de crear un lenguaje de curación que permita dar vida a la muerte, de una lucha, en suma, de los cuerpos humanos por la vida. La *Antígona* que Ralli imaginó, recordábamos arriba, es una que extraería su fortaleza de su fragilidad; no una mujer aguerrida y fuerte, sino más bien un cuerpo de gestos suaves, pero resistentes, capaz de transitar, como una sombra, a través del dolor más intenso, y no desmoronarse.

Los versos que corresponden a estas escenas (remito al lector a los minutos 2:48–3:15 en <https://www.youtube.com/watch?v=n9Zpn473rZg>) son enunciados por Antígona en el momento en que este personaje muere paulatinamente, encerrada en una cueva por orden de Creonte, a quien desobedece trasgrediendo la ley que prohibía sepultar a su hermano Polinices. Es entonces que oímos, como saliendo del temblor precario de una voz, la siguiente experiencia de la muerte:

Curiosa es mi muerte. Mi cuerpo joven  
no tiene destructora ni cruel enfermedad,  
y aquí no espero el imposible golpe de una espada ciega  
para que yo muera regando mi sangre.

Me estoy acabando lentamente: en la misma medida que consumo la vida  
entra en mí  
y crece  
el dulce abandono que llamamos muerte (Watanabe 277)

Sabemos que instantes después, Antígona apresura lo irremediable con su ahorcamiento. Si prescindimos del texto y nos limitamos a observar las escenas, entendemos que, tal como imaginaba Ralli a su personaje, los cuerpos de la Antígona que vemos sobre el escenario

despiden fragilidad. Las manos, por ejemplo, parecen acariciar apenas lo que tocan. No son manos aguerridas, sino temerosas, tímidas. De igual manera, los cuerpos producen un efecto de vulnerabilidad, el mismo que se incrementa cuando atendemos a la silla. En esta escena, la liviandad de la imagen estriba en que el cuerpo revelado no es uno que se tiende sobre la silla, sino que esta última lo sostiene, como deteniendo su caída, o como exponiendo el devenir liviano de un cuerpo al que se le va yendo la vida. A su vez, la cabeza cayendo hacia atrás coadyuva a crear una imagen cuya fortaleza emerge de la extrema fragilidad que abarca toda la escena. De este modo, no es solamente el cuerpo el transmisor de este gesto de fortaleza, sino su interacción con todo lo que va dando forma a la integridad de la imagen. Si, además, incorporamos el texto a la materialidad de la escena, entendemos que el poema de Watanabe añade a esta fragilidad un aliento de extenuación. Nos encontramos frente a un cuerpo que está muriendo lentamente, como morando cada segundo de su expiración. Doble fragilidad: en *Antígona* se consume la vida y crece la muerte. Nada la provoca –ni vejez, ni enfermedad, ni la herida de una espada. Es la propia muerte la que mata, ésa que Antígona lleva en el cuerpo, la del hermano que el despotismo de un rey deja insepulto. La fortaleza de la imagen no se limita a la escena. Se produce aquí la entrega del gesto en esa forma de comunicación que, con Merleau-Ponty, entendimos como experiencia que se transmite de un cuerpo a otro. Teresa Ralli, en una de las tantas entrevistas en las que habla de *Antígona*, cuenta lo siguiente: “Cuando decidimos crear *Antígona*, en el año 2000 el Perú estaba saliendo de una dictadura de diez años, y de un periodo de violencia interna de veinte años que dejó un saldo de 60,000 desaparecidos”. Y añade: “Cientos de mujeres anónimas (...), cual Antígonas recorrieron muchos caminos en busca de sus seres queridos durante años, para darles honrosa sepultura” (s.p). De este modo, la imagen que vemos en el escenario se erige como la materialización de esta historia. Se trata de prestar el

cuerpo a la absorción de la experiencia de estas mujeres anónimas, capaces de transitar el tiempo en pos de sus muertos; de devenir, por lo tanto, una imagen histórica que haga presente, en carne y hueso, a ese cuerpo colectivo dispuesto a cohesionarse en una sola memoria para liberarse de la atrocidad de la historia; es decir, para que la memoria colectiva dé nacimiento a ese nuevo ser cultural que rompa, de una vez por todas, con la cultura de la violencia, y abra en la historia un tiempo de sanación. Rubio, apuntábamos páginas atrás, define el año 2002 como aquél en que el Perú comienza a tomar consciencia de lo sucedido. De alguna manera, la redacción del informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación es un indicador de regeneración, el inicio de una lucha por la vida y no más una constante consumación de la muerte.

Por lo anterior, no es casual que *Antígona* sea un poema, además de una escritura escénica. Se trata, pues, de una narración que rompe con la linealidad del lenguaje abriendo el espacio-tiempo de la imagen. En el contexto que me ocupa, esta apertura es metonímica en la medida en que refleja, también, el instante en que, finalmente, se hace visible la oportunidad de romper el curso de la historia. La puesta en escena del poema exige, así, la corporeización de este instante, colmado del gesto (ya sea odio o dolor, resistencia o fortaleza, fragilidad o temor) que se hace evidente en la voz y en cada movimiento del cuerpo de aquellas mujeres que, en la casa *Yuyachkani*, escuchan por primera vez la historia de Antígona como una invitación a entregar, por la identificación con el personaje, el testimonio de su propia historia. En esta comunicación de cuerpo a cuerpo, la actriz se dispone a darse como materia que absorbe el gesto para repetirlo en el escenario. Calla la narración y todo el cuerpo (porque aquí la palabra también es gesto) transmite la experiencia. Hacerse parte de esta transmisión, que es un modo de comenzar a pertenecer a un mismo cuerpo, implica recibir el gesto desde la experiencia de una historia que, de manera insoslayable, atañe a todos. De esta forma, en *Antígona*, la conformación de la

cognoscibilidad responde a una experiencia compartida y consiste en establecer lazos que propaguen y fortalezcan la memoria colectiva.

Lo anterior constituye, quizás, la distinción más significativa entre la versión de Watanabe y la obra original de Sófocles. Tanto el público frente a Ralli como el lector del texto de Watanabe desconocen la identidad de esa “narradora” –uno de los seis personajes que componen la obra– que va contando la historia. No la reconocemos sino hasta el final del libro (o de la representación) cuando en el último poema, Ismene, la hermana de Antígona, nos deja saber que es ella la que narra con la necesidad de contar, cuantas veces sea necesario, la culpa de haber permitido que el temor la forzara a dejar sola a la hermana en el osado acto de enterrar a Polinices; y, asimismo, la culpa de que esto la convirtiera en cómplice de la ley atroz que termina por matar, también, a Antígona. Recordemos que, en Sófocles, Ismene es el personaje que, por temor a Creonte, se resiste a desobedecer la orden del soberano. En Watanabe, la consecuencia de este temor se traduce en los siguientes versos, pronunciados por Ismene, al final del libro, para la hermana muerta:

En tu elevado reino  
pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo  
porque me acobardó el seño del poder, y dile  
que ya tengo castigo grande:  
el recordar cada día tu gesto  
que me tortura  
y me avergüenza (293-94).

En esta última estrofa, se hace evidente la significancia de encarnar el gesto, la de morar el cuerpo del otro en lo que el gesto transmite, la de hacer de una experiencia dolorosa una

vivencia compartida. Y es que además de Teresa Ralli cumpliendo este oficio frente al testimonio de las mujeres con las que intercambia historias, hasta el punto de convertirse en la Antígona que corporeice dos décadas de violencia en el Perú; y además de Antígona deviniendo la imagen material y viva de las ausencias que duelen en aquellas mujeres, Ismene encarna a cada uno de los personajes, reproduciendo así cada una de las voces que dieron lugar a esta historia.<sup>124</sup> Es su cuerpo, a medida que es habitado por otros cuerpos, el que cuenta.

Así, su cuerpo frágil –vitalidad que expira; morada, decía Antígona, donde se consume la vida y crece la muerte– es a su vez cuerpo que no se doblega, continente, por lo tanto, de la fortaleza interna a la que Ismene otorga materia. En la obra de Watanabe, este personaje no es meramente la hermana cobarde de Antígona: es, sobre todo, la materialización de la fuerza de la hermana muerta; es un gesto palpable y visible de resistencia: el cuerpo convertido en el archivo vivo de una experiencia que Ismene jamás dejará de narrar, dolor que rompe definitivamente con el silencio e impulso vital de un testimonio de testimonios que va del corazón al lenguaje, toca y conmueve. Así, Ismene encarna también a su auditorio, al público que recibe sus testimonios, cuerpos que, al mirarla, bien pueden descubrirse en la misma falta que abruma al personaje: la de no haber hecho suya esa historia que ahora les es vuelta a contar, la de haber sido Ismenes en el drama que, en el Perú, se originaba también con el acto de darse dos hermanos mutuamente muerte. “ (...) hay juego perverso”, se conduce nuestra narradora al inicio de la obra, “eran nacidos de una misma madre y de igual padre.// El movimiento fue simultáneo; una lanza avanzó/ y la otra vino/ y así la muerte se hizo dos, pero entera en cada hermano” (246). El gesto mayor de Ismene es el de darse en cuerpo a la obra, esa imagen histórica que, en un solo personaje, engloba a todos aquellos que de alguno u otro modo, ya a través de la experiencia o de

---

<sup>124</sup> Recordemos que esta obra es un espectáculo unipersonal, por lo que una sola actriz representa a los seis personajes.

la indiferencia, formaron parte de esta historia. Ismene abre así un tiempo nuevo de regeneración.

Cabe recordar que, en la epistemología andina, la transmisión y la recepción del conocimiento está relacionada con una interacción existente entre el cuerpo y la memoria, es decir, entre el corazón y la cabeza. Ambos se conectan, decíamos, por medio de los flujos corporales, como la sangre y el aliento, que pasan el conocimiento de un órgano a otro para, finalmente, conducirlo a la voz. Así, la fuerza que la voz revela es entendida como un saber, como una forma de conocimiento provisto por la memoria. Dentro de este marco, abrir un tiempo nuevo de regeneración entraña la transmisión de un conocimiento histórico por medio de una carga afectiva que se origina en el cuerpo y lo recorre en cada una de sus manifestaciones. Al mismo tiempo, este procedimiento incorpora al otro en la experiencia del conocimiento, que, de este modo, pervive en la cabeza y en el corazón de una colectividad. Se constituye así, de una vez y para siempre, la resistencia de ese cuerpo de cuerpos que es, por ejemplo, Ismene: resistencia contra el orden que lo doblega, resistencia contra el olvido, contra el silencio y contra la invisibilización; en fin, resistencia que consiste en una lucha por la vida, que es, de alguna manera, una lucha de siglos del cuerpo por el cuerpo. ¿No pidió acaso Atahualpa que no se le quemara el cuerpo una vez muerto porque de suceder así no podría regresar? Y es que de lo que se trata es de no ser, nunca más, una imagen invisibilizada, un cuerpo desaparecido

Entendemos, así, que lo que nos permite encontrar entrelazamientos entre estas poéticas, cuyo origen es, en todos los casos, un contexto de violencia, es que todas están atravesadas por una ideología del cuerpo, siendo la episteme andina fundamental en todos los casos por tratarse de un pensamiento articulado en torno a la idea de que el universo es un cuerpo de cuerpos que se afectan mutuamente, ya en combate u oposición, ya en unión o complementación. Nada en este

pensamiento se libera de su condición de cuerpo, ni del hecho de que esta condición establece conexiones entre los vivos y los muertos.<sup>125</sup> De alguna manera, tanto en *Noviembre 79* y *Madera viva y árbol difunto* como en *Katatay* y *Antígona*, vemos cómo estas relaciones crean un cuerpo colectivo fuertemente cohesionado, cuya materia prima es, paradójicamente, aquello que lo vulnera y fragiliza. Y es que esta materia prima activa otra, que es de donde este cuerpo extrae su fortaleza: se trata de aquella memoria larga que, abarcando siglos, arraiga el cuerpo a su espacio-tiempo, a esa geografía andina que vemos aparecer en *Madera viva*, o a los cóndores de *Katatay*, o a la sepultura de sus muertos en *Antígona*. Así, no es desatinado sostener que esa dinámica es la que hace a todas estas obras, junto con aquellas que la cultura andina ha ido creando y versionando a través de los siglos, parte de una misma memoria colectiva; o más bien, de una misma constelación de imágenes históricas, en que el saber constituye el archivo vivo de una experiencia, cuyo presente, absorbido por el gesto, pervive por siempre en el cuerpo y en su legado.

---

<sup>125</sup> La investigación de Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, en su libro *Río de vellón, río de canto*, corrobora ampliamente esta afirmación. En ella vemos cómo los ríos, los textiles, las constelaciones, el canto de las mujeres, la tierra, y los animales se interconectan en un movimiento que otorga fertilidad al mundo, traducida en el color del vellón de los animales, la cosecha de los alimentos, los diseños de los textiles, la improvisación de las canciones, etc. A su vez, este mecanismo conecta a vivos y a muertos. Así, por ejemplo, con respecto al canto de las mujeres en el proceso de crear sus textiles, los autores señalan: “el textil [incorpora] un aspecto vital de la inspiración musical que fluye periódicamente entre los muertos y los vivos durante la época lluviosa” (204).

## 6.0 CONCLUSIÓN

El registro histórico de un degollamiento como decapitación; el encuentro entre dos fundamentos epistemológicos –el del signo y el del cuerpo–; un etnógrafo que guarda en silencio un saber que no cabe en la frialdad del signo versus otro que inserta en el significante el sonido de una epistemología que des-racionaliza la etnografía; la danza de Rasu Ñiti, un cuerpo que muere a pedazos a medida que intensifica la memoria de una comunidad; la continuidad de la vida en aquel cuerpo que encarna la substancia de otro cuerpo; la distancia entre la ciudad racional y la marginalidad profunda donde un poeta encuentra la posibilidad de morar un cuerpo despojado de subjetividad; la muerte entendida como el reinicio de un nuevo ciclo vital, y así también como una desindividualización que hace posible la comunidad en la soledad; la fragmentación de una colectividad capaz de re-articularse en torno a un dolor compartido; la encarnación de la palabra poética para hacer visibles y tangibles a aquellos cuerpos desaparecidos en las fosas comunes de la violencia; la formación de una constelación de imágenes históricas que intensifican la memoria de un cuerpo colectivo; la apertura de una oportunidad revolucionaria ahí donde la memoria hace posible la encarnación de los muertos por los vivos; finalmente, la danza del cuerpo entendida como temblor contra el autoritarismo y la exclusión. Todo lo anterior compone el tejido que va tomando forma a medida que vamos anudando las textualidades que se exploran en este trabajo. En este sentido, se ha buscado emprender una lectura que corresponda con la concepción de la historia en tanto memoria que se mantiene viva en el presente que la repite y la

actualiza. Esto ha permitido que dichas textualidades, comprendidas en un arco que va del siglo XVII al siglo XX y que incluye distintos géneros, nos proporcionen imágenes que se entrelazan, de tal manera que hagan visible un cuerpo-tejido, figura andina que bien puede entenderse desde esa constelación de imágenes dialécticas que teorizara Benjamin. A su vez, la atención a esta constelación nos ha llevado a observar cómo la episteme andina la articula en términos de una memoria colectiva larga, es decir como un fundamento ideológico que se va haciendo de la repetición de un determinado escenario histórico paradigmático, o más bien, de la intensificación del dolor que dicho escenario principia. Es así como este tejido da paso a la articulación de una comunidad, o cuerpo colectivo, capaz de responder a dicho fundamento ideológico mediante la toma de una oportunidad revolucionaria; vale decir, mediante una lucha que revierta el escenario histórico paradigmático. Entendido en estos términos, dicho escenario abarca siglos de historia; por ello, los sujetos históricos oprimidos que reproducen este espacio deben entenderse como la encarnación de sus muertos; es decir, como una colectividad que hace historia en la medida en que responde a la invocación de la lucha manifiesta en la rearticulación de Inkarrí y claramente enunciada por el grito de Túpac Katari, previo a su descuartizamiento, en 1871: “Volveré y seré millones”.

Nuestra lectura ha subrayado, en distintos momentos de nuestro análisis, variadas formas de componer la imagen histórica de este canto postrero. Tenemos, primero, la fusión de las ejecuciones de los dos últimos incas en una sola, como multiplicando el cuerpo cuyo regreso se va gestando en el seno fecundo de la tierra. Lo propio sucede con el maestro danzante Rasu Ñiti, el personaje de Arguedas que pervive en la memoria encarnada por su pupilo. Así también, hemos observado cómo, en la obra poética de Jaime Saenz, el carácter “andino” de una ciudad reúne a una diversidad de cuerpos marginales que, de este modo, encarnan la esencia de este

espacio. Corresponde mencionar, también, la multiplicidad de voces que, en *Madera viva y árbol difunto*, van dando forma a ese cuerpo que, al final del poemario, parece declarar la determinación de entregarse a la muerte fecunda por la que un árbol difunto puede siempre hacerse madera viva, como en *Noviembre 79*, cuando aquel cuerpo constituido de vivos y muertos derroca un poder dictatorial, mostrando así una fusión capaz de hacer historia. Finalmente, el mismo gesto se articula en la *Antígona* de Ralli y Watanabe, donde el cuerpo de la actriz encarna a Ismene, el personaje que, a su vez, encarna a los otros cinco que aparecen en la obra, incluida Antígona, la hermana que reúne en una imagen viva y tangible la herida de todas las mujeres que, en el Perú, repiten la dolorosa tarea de buscar el cuerpo de familiares desaparecidos para otorgarles sepultura. En todos estos casos, se produce, de alguna u otra manera, la misma imagen: la de hacerse el cuerpo colectivo, como si con este movimiento se produjera la encarnación de aquel uno convirtiéndose en millones.

En su *Política de la caricia*, Juan Duchesne nos recuerda la distinción que hace Bergson entre el cuerpo entendido como imagen (cuerpo-imagen) y el cuerpo concebido como imagen de imágenes (imagen-cuerpo). No se trata de nociones separadas, sino que el cuerpo-imagen cumple la función de actuar como una imagen-cuerpo. En palabras del autor, el primero “es representable y situable como identidad discreta”; no así la segunda, imagen “constituida en el tránsito entre imágenes de la sensación, la percepción y la memoria, como imagen de imágenes que no puede ser reducida a ninguna de ellas, ni a su suma imposible”. Por ello, añade Duchesne, “[q]ueda en la paradoja de tener que comportarse como una imagen no-imaginable; sólo transcurre en ese espacio paradójico, pues no puede dejar de ser en sí misma otra cosa que una imagen aunque se construye en el flujo inimaginable de todas las imágenes”. A su vez, esta inexistencia de una localización para lo no-imaginable se explica por el modo en que fluye y se

desplaza, “no como flujo unidireccional del río hacia el mar (“que es el morir”), sino como los flujos omnidireccionales de un delta que desemboca siempre en otros deltas y en otros, cada uno anunciando un océano al cual no se arriba”. Lo anterior, concluye el autor, permite concebir el erotismo no como “dos cuerpos discretos que se funden en uno”, sino como “dos cuerpos indiscretos [que] se multiplican gracias a su fusión” (30-31).

Ahora bien, la pertinencia de este planteamiento estriba en que nos permite explicar el modo en que la imagen y el cuerpo se vinculan en el contexto específico que me ocupa. Aquí, el cuerpo concebido como imagen no responde cabalmente a la concepción de cuerpo-imagen, tal como la entiende Duchesne; tampoco la noción de imagen-cuerpo expone enteramente las fusiones que vemos producirse en las textualidades estudiadas. Si bien es cierto que, en ellas, los cuerpos son necesariamente indiscretos, tanto en el sentido sugerido en Duchesne como en la medida en que moran espacios de exclusión y marginación invisibilizados dentro de un determinado orden hegemónico, las fusiones que producen no resultan en una imagen no-imaginable, tampoco en la no-localización de la imagen. Por el contrario, estos cuerpos indiscretos, que se compenetran entre más de dos, se multiplican, definitivamente, gracias a su fusión; no obstante, la imagen que resulta de esta compenetración quiere, con urgencia, ser no sólo extremadamente imaginable y localizable, sino también material y tangible. Y es que sus desplazamientos, además de abrir flujos omnidireccionales anunciando océanos a los que no se arriba, someten la mirada y el tacto a la provocación de cuerpos marginales, materializan el dolor mediante cuerpos que exponen sus heridas vivas, y desentierran cuerpos desaparecidos agrediendo, así, el orden que los sepulta en el olvido del anonimato. En esta dinámica, el anuncio de océanos a los que no se arriba responde a algo más que a la permanente multiplicación de los desplazamientos de la imagen-cuerpo. Se trata de una infinita apertura de deltas hacia una

transición de la historia; o bien, de una constante reinención de desplazamientos que sostengan el suceso de la oportunidad revolucionaria.

Por todo lo anterior, cabe añadir una tercera categoría a las dos expuestas por Duchesne, la de una imagen-cuerpo permeada por la historia, la misma que se distingue de la imagen-cuerpo en que reproduce, una y otra vez, referentes históricos concretos que se continúan entre sí, que se explican mutuamente, que se intensifican en su repetición, y cuya memoria está sujeta a la capacidad del cuerpo de encarnarlos y visibilizarlos como experiencia. Ahora bien, esta imagen permeada por una historia que abarca siglos proviene, como dijimos muchas veces en este trabajo, de una memoria larga en que la imagen de un cuerpo histórico paradigmático (Túpac Amaru, Túpac Katari, etc.) comprende el soporte ideológico de una lucha social que quiere irrumpir la curso histórico con el objeto de abrir, en esta ruptura, el presente de la imagen histórica; es decir, la emergencia de esta imagen como el gran suceso. Es en este sentido que el golpe de estado del primero de noviembre de 1979, en Bolivia, marca un momento histórico constitutivo. Pese a los pocos días de duración del gobierno de Natusch Busch, la lucha de quienes confrontan esta violencia genera fusiones que visibilizan una multitud dispuesta a una confrontación sin concesiones. Es así como el momento de cohesión de esta colectividad abre el espacio de acaecimiento de esa imagen-tejido –o imagen-cuerpo permeada de historia– en que todos los muertos parecen conformar la fuerza centrípeta que reúne, en un solo cuerpo, a todos los vivos. Se trata, decíamos, del inicio del fin de más de una década de gobiernos autoritarios; más aún, de la afirmación de una colectividad capaz de poner en crisis el autoritarismo que la amenaza, como si el derrocamiento de Natusch anunciara no solamente el fin de los gobiernos de facto, sino también los sucesos que habrían de tener lugar veinte años después. Por ello, no es casual que, en el mismo año del acontecimiento, esta confrontación se registre en la memoria

poética, siendo *Noviembre 79* el poemario que da cuenta de la fecundidad de una imagen-tejido que, entonces se abre hacia sus más fecundas posibilidades: “¿Será ésta la herida que nos nombra pueblo?”.

Por su parte, la violencia exacerbada que se inicia en el Perú en 1980, lejos de provocar un momento constitutivo que abra posibilidades, divide la historia del país en un antes y un después tan atroz que, al devenir memoria –entendida aquí como continuidad metonímica de la historia–, abre un escenario en que las dos últimas décadas del siglo XX en este país parecen recordar, a decir de Miguel Rubio, “acontecimientos de la guerra de 1879” (177), es decir, otro momento atroz en que vira para siempre el rumbo de la historia. En este contexto, la atrocidad se traduce en una violencia que ahoga la emergencia de un cuerpo que pueda hacerle frente. Aquí, la imagen-cuerpo parece mutilarse, como respondiendo a la inmensurable acumulación de cuerpos desaparecidos. Y es que en esta historia, el cuerpo no habría de re-articularse sino hasta inicios del siglo XXI, cuando la investigación de la Comisión de la Reconciliación y la Verdad coadyuva a sacudir la memoria. No es, pues, casual que la *Antígona* de Watanabe y Ralli, representada por primera vez en el año 2000, lleve la creación de un cuerpo colectivo –desde el instante mismo en que se comienza a concebir la obra– a sus máximas posibilidades, como respondiendo a la urgencia de liberar ese cuerpo, de una vez y para siempre, del silencio y del olvido.

En suma, si en Bolivia, el primero de noviembre de 1979 marca un momento histórico constitutivo, mayo de 1980 vacía al Perú de esta posibilidad. Los dieciséis días de violencia, en el primer caso, provocan la irrupción de una imagen histórica que abre la vía hacia un viraje alentador del curso de la historia. Por su parte, los veinte años de violencia, en el segundo caso, se cristalizan en una imagen que propicia un tiempo de sanación. Así, si el siglo XXI trae al Perú

la redacción del Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación; en Bolivia, se comienzan a producir nuevas textualidades que dan cuenta de un proceso de transición en que parece cerrarse el viejo ciclo del estado colonial y abrirse el nuevo ciclo del estado plurinacional. En el desarrollo de este trabajo, me he detenido en momentos históricos que, de alguna u otra manera, reproducen el escenario paradigmático colonial que se origina con la ejecución de Atahualpa y la primera masacre en los Andes centrales. En el contexto propuesto, es evidente la importancia de la década de los ochenta, tanto en Bolivia como en el Perú. Por ello, he estudiado textualidades que han contribuido al fortalecimiento de la memoria colectiva, o memoria larga, a la vez que dan cuenta del inicio de un tiempo de curación (Perú) o de la gestación de un momento histórico constitutivo que manifiesta una apertura hacia nuevas posibilidades (Bolivia).

En este último caso, el modo en que los acontecimientos van respondiendo a una apertura de posibilidades se cristaliza en un instante de transición en que nuevas urgencias provocan nuevas literaturas. No casualmente, el humor cobra aquí especial importancia. Este es el caso, por ejemplo, de las novelas *De cuando en cuando Saturnina* (2000), de Alison Spedding y *Cuando Sara Chura despierte* (2003), de Juan Pablo Piñeiro. En esta última, para extender el ejemplo, el humor actúa de tal manera que trivializa la racionalidad occidental en todos sus registros, desde la filosofía hasta la literatura, a la vez que aviva a los personajes contemporáneos andinos, como el *pajpacu*, negociante cuya verbosidad persuasiva, aunque mentirosa, le permite vender cualquier cosa. No casualmente, en la novela de Piñeiro, es, además, un personaje mutable. Por lo anterior, no sorprende el hecho de que, en el último párrafo del “bolero triunfal de Sara” —el personaje que habría de vestir doce polleras de diferentes colores el día en que despertara— se presagara la destrucción de la Iglesia de la Plaza de San Francisco al momento en que Sara la mirara de frente. Sucede que el apocalipsis que la novela anuncia desde el inicio está

enteramente atravesado por ese mismo humor que, frivolizando a Occidente, parece vaciar de sentido los componentes cristianos; al mismo tiempo, resalta los componentes andinos. Sucede como si este humor manifestara así su lugar de pertenencia. Es significativo el hecho de que, en esta novela, la marginalidad que percibíamos en Saenz ya no existe; por el contrario, los personajes aymaras de Piñeiro han ocupado la ciudad a sus anchas y la han colmado de danza (el contexto es la Entrada del Señor del Gran Poder), la misma que, en La Paz, se caracteriza por su exuberancia en términos de colores, de despilfarro material, y de multitudes danzando. De esta manera, el humor parece haber desplazado o suspendido el dolor.

Con esta lectura parcial en mente, entendemos que este nuevo ciclo que se ha abierto en Bolivia está originando textualidades que le son propias. Se hace ya necesario explorar la memoria y la proyección de estas textualidades. Si el cuerpo colectivo que se gesta en los ochenta es precipitado por una resistencia que quiere conjurar su fragmentación, ¿cómo es el cuerpo colectivo aymara del siglo XXI en una ciudad como La Paz y en un contexto político y social como el de la Bolivia actual?, ¿qué dinámica está operativizando hoy la epistemología andina? De hecho, no es causal que, en este nuevo contexto, a diferencia de lo que aconteciera en los ochenta, el estado plurinacional haya suscitado más filosofía que poesía. Estas preguntas, aunque no forman parte de mi trabajo, son una proyección necesaria del mismo. Para su gestión, habrá que considerar nuevos elementos de análisis, como el humor, el barroco aymara, la reconcepción de las funciones del mito y de la memoria, el cuerpo visible en su exuberancia, las nuevas filosofías, la reconceptualización del espacio y del tiempo, etc. Y es que habrá que preguntarse si Sara Chura, “más hermosa que nunca”, ha despertado y si, con ella, una nueva imagen-cuerpo, con su nuevo contenido histórico, empieza a multiplicar sus desplazamientos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Amezcuca Perez, Francisco, coord. *Arguedas. Entre la antropología y la literatura*. México D.F.: Ediciones Taller Abierto, 2000.
- Antezana, Luis. "Hacer y cuidar". *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea*. Eds. Leonardo García Pabón y Wilma Torrico. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983. 107-28
- Aranda Gómez, Blanca y Marcelo Villena Alvarado. "Hacia las poéticas del *tinku*: del intertexto andino en la poesía de Blanca Wiethüchter". *Estudios Bolivianos* 7 (1997): 177-230.
- Arguedas, José María. "Canciones quechuas". *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Comp. Angel Rama. Buenos Aires: Arca Editorial, 1976. 174-85.
- . "El complejo cultural del Perú". *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Selección y Prólogo de Ángel Rama. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1981. 1-8.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Artísticas, 1990. (Colección Archivos, 14).
- . "Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo" Qepa Wiñaq... *Siempre literatura y antropología*. Ed. Dora Sales. Madrid: Iberoamericana, 2009. 141-44.
- . *Katatay*. Lima: Editorial Horizonte, 1984.
- . "La agonía de Rasu Ñíti". *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967. 145-55.
- . "La muerte y los funerales". *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Comp. Angel Rama. Buenos Aires: Arca Editorial, 1976. 147-50.
- . "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú" Qepa Wiñaq... *Siempre literatura y antropología*. Ed. Dora Sales. Madrid: Iberoamericana, 2009. 143-60.

- . “La soledad cósmica en la poesía quechua”. Separata de *Casa de las Américas* 2.15-16 (1962-1963): 15-25.
- . “Ritos de la cosecha” *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Comp. Angel Rama. Buenos Aires: Arca Editorial, 1976. 85-88.
- . “Ritos de la siembra” *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Comp. Angel Rama. Buenos Aires: Arca Editorial, 1976. 100-106.
- Arnold, Denise. *El rincón de las cabezas*, La Paz: Facultad de Humanidades-UMSA / ILCA, 2000.
- Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios. *Río de vellón, río de canto*, La Paz: ILCA / HISBOL, 1998.
- Ávila Echazú, Edgar. “Lugar”. *La mariposa mundial. Revista de literatura* 18 (2010): 233-38.
- Bautista, Rafael. “Bolivia: del Estado colonial al Estado plurinacional”. *Servicios en comunicación intercultural*, 2009. Web. 31 mayo 2014. <<http://servindi.org/actualidad/opinion/6774>>.
- Bendezú, Edmundo. “Mito de Inkarrí”. *Literatura quechua*. Caracas: Ayacucho, 1993. 277
- Benjamin, Walter. “N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]”. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Contrahistorias, 2005.
- Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los Yngas*. Tomo III. Cochabamba: Fondo Rotatorio Editorial, 1992.
- Beverley, John. “The Neoconservative Turn in Latin American Literary and Cultural Criticism” *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. 17.1 (2008): 65-83.
- Beyersdorff, Margot. *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (siglos XVI – XX)*. La Paz: Plural, 1988.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992.
- Borges, Jorge Luis. “El etnógrafo” *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 989-90.
- Boysse-Cassagne, Thérèse. *La identidad aymara*, La Paz: HISBOL / IFEA, 1987.
- Bucher, Jean. “Lenguaje y poesía en Heidegger”. *Revista de Estudios Sociales* 12 (2002): 113-120.
- Burga, Manuel. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

- Castro-Klaren, Sara. "Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a Rasu Ñiti". *El retorno de las huacas. Estudio y documentos del siglo XVI*. Comp. Luis Millones. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990. 407-23.
- . *The Narrow Pass of Our Nerves. Writing Colonialty and Postcolonial Theory*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Cereceda, Verónica. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987. 133-231.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2003.
- . "Estudio preliminar". *José María Arguedas. Antología comentada*. Biblioteca Nacional del Perú: Lima, 1996.
- . *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.
- Cortázar, Julio. "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". *Último round*. Vol. 2. México D.F: Siglo Veintiuno Editores, 2001. 265-80.
- Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Perú*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Degregori, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1986.
- . *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. *Derrida en castellano*. Web. 19-Abril-2013. <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>>
- Diéguez Caballero, Ileana. "Políticas del cuerpo (escenarios peruanos). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL, 2007. 67-98.
- Diez Astete, Álvaro. "Brevario". *La mariposa mundial. Revista de literatura* 18 (2010): 258-69.
- Duchesne-Winter, Juan. *Política de la caricia: ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder*. San Juan: Libros Nómadas, 1996.
- Duviols, Pierre. "Las representaciones andinas de 'La muerte de Atahualpa'. Sus orígenes culturales y sus fuentes". Karl Kohut y Sonia V Rose (eds.). *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid: Iberoamericana, 2000. 213-48.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, 1992.

- Flores Galindo, Alberto. "Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes". *Obras Completas III*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2005.
- García Pabón, Leonardo. "El árbol del eterno retorno". *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*. Ed. Marcelo Villena Alvarado. La Paz: Editorial Gente Común, 2004.
- . "Paradójicos cadáveres nacionales: la poética de Jaime Saenz". *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural, 2007. 213-248.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert, 1980.
- Gonzales, Gilmar "Las lecturas en *Felipe Delgado*". *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo II. Ed. Alba María Paz Soldán. La Paz: PIEB, 2002. 403-413.
- Halbwachs, Maurice. "Memoria colectiva y memoria histórica" Amparo Lasén Díaz (trad.). *Reis* 69 (1995): 209-19.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate, 2004.
- Holland, Augusta E. *Nueva coronica: Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2008.
- Huamán, Carlos. *Atuqkuna pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*" Lima: Ediciones Altazor, 2006.
- Itier, César. "¿Visión de los vencidos o falificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*. *Bulletin de l'Institut francais d'études Andins* 30.1 (2000): 103-21.
- Lamana, Gonzalo. *Domination Without Dominance*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Landreau, John C. "Translation, Autobiography, and Quechua Knowledge". *José María Arguedas. Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*. Eds. Ciro A. Sandoval and Sandra M. Boschetto-Sandoval. Athens: Ohio University Center for International Studies, 1998. 88-112.
- Lara, Jesús. *La poesía de los quechuas*. Cochabamba: Editorial Canelas, 1960.
- Lara, Jesús (editor y traductor). *Tragedia del fin de Atahuallpa. Atau Huallpac puchucacuininpa huancan*. Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957.
- Lemlij, Moises, Luis Millones Alberto Péndola, et.al. "El Taki Onqoy: reflexiones psicoanalíticas". *El retorno de las huacas. Estudio y documentos del siglo XVI*. Comp. Luis Millones. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990. 425-33.
- León-Portilla, Miguel y Ángel María Garibay K. "Cantos tristes de la Conquista". *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2013. 197-202.

- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores, 1981.
- López-Baralt, Mercedes. *El retorno del Inca Rey Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: HISBOL. 1989.
- . *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Emilio Uranga. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1957.
- Millones, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- . "Exaltación y caída de los incas". *Historia y poder en los Andes centrales (desde los orígenes del siglo XVII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. 137-60.
- . "Mesianismo en América Hispana: el Taki Onqoy" *Memoria Americana* 15 (2007): 7-39.
- Mitre, Eduardo. *El aliento en las hojas. Otras voces de la poesía boliviana*. La Paz: Plural, 1998.
- . "Jaime Saenz: el espacio fúnebre". *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1986. 26-34.
- Molina, Cristóbal de. "Fábulas y ritos de los incas". *Las crónicas de los Molinas*. Tomo IV. Lima: Dimingo Miranda, 1943. 5-84.
- Monasterios, Elizabeth. "Awca: donde las cosas no pueden estar jumás, notas para una post metafísica aymara". *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (1995). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997. 753-62.
- . *Dilemas de la poesía de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*. La Paz: Plural, 1999.
- . "La provocación de Saenz". *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo II. Ed. Alba María Paz Soldán. La Paz: PIEB, 2002. 328-403.
- Montes Ruiz, Fernando. *La máscara de piedra*, La Paz: Armonía, 1999.
- Moraña, Mabel. *Arguedas / Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- . "Borges y yo. Primera reflexión sobre 'El etnógrafo'". *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Eds. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.
- Nuñez Rebaza, Lucy. *Los dansaq*. Lima: Museo Nacional de la cultura Peruana, 1990.

- Osorio, Betty. "La ejecución de Atahualpa. Símbolo andino de colapso y resistencia". *Romance Quarterly* 55.1 (2008): 292-303.
- Pastor, Beatriz. "Del fracaso a la desmitificación". *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Pease, Franklin. "La visión de los vencidos: hacia el mito del Inkarrí" *El dios creador andino*. Lima Mosca Azul Editores, 1973. 69-93.
- . *Los últimos incas del Cuzco*. Lima: P.L. Villanueva, 1972.
- Pérez Orozco, Edith. *Racionalidades en conflicto. Cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Lima: Pakarina Ediciones, 2011.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman. John Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste (eds.) *Nueva crónica y buen gobierno*. 3 Tomos. México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- Ralli, Teresa. "Fragments of Memory". *Holly Terrors*. Ed. Diana Taylor and Roselyn Constantino. Durham: Duke UP, 2003. 355-64.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Oprimidos pero no vencidos. Incas del campesinado aymara y quechwa 1900-1980*. La Paz: La Mirada Salvaje, 2010.
- . "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia". *Teoría crítica dos direitos humanos no século XXI*. Comp. Eurico Saldanha de Lemos. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2008. 157-78.
- Rivera, Fernando. *Dar la palabra. Ética, poética y política de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Rowe, William. "Arguedas: Música, conocimiento y transformación social". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 13.25 (1987): 97-107.
- . "César Vallejo: el dolor como signo cultural". *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario. Betariz Viterbo. 1996. 115-24.
- . "El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura". *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*. Ed. Sergio R. Franco. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 167-75.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultura: Lima, 1979.
- . "Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad". *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Ed. James Higgins. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003. 225-51.

- Rubio Zapata, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.
- Saenz, Jaime. *Bruckner y Las tinieblas*. La Paz: Talleres Gráficos Urquiza, 1978.
- . "El aparapita de La Paz". *Jaime Saenz (1921-1986)*. Web. 30 Abril 2014. <<http://pages.uoregon.edu/lgarcia/Saenz/Elaparapita.htm>>.
- . *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad*. La Paz: Difusión, 1979.
- . *La noche*. La Paz: Talleres de la Editorial Don Bosco, 1984.
- . *Obra poética I*. Madrid: Ave del Paraíso, 2002.
- . "Vidas y muertes". *Vidas y muertes*. La Paz: Plural, 2008. 11-18.
- Seed, Patricia. "Failing to Marvel. Atahualpa's Encounter with the World." *Latin America Research Review* 26.1 (1991): 7-32.
- Suarez Figueroa, Sergio. "Artista". *La mariposa mundial. Revista de literatura* 18 (2010): 241-49.
- Tapia, Luis. "Las masas de noviembre: autotransformación del pueblo y crisis del Estado". *La producción del conocimiento local. Historia y política en la obra de René Zavaleta*. La Paz: Muela del Diablo, 2002.
- Taylor, Dayana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.
- Vargas, Iván. "El lugar de Saenz". *Signo* 24 (1988): 183-97.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Alfaguara, 2008.
- Varón Gabai, Rafael. "El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial". *El retorno de las huacas. Estudio y documentos del siglo XVI*. Comp. Luis Millones. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990. 331-405.
- Velásquez Guzmán, Mónica. "Del olor, la música y el aire de poeta: Algo de lo invisible en la poesía de Jaime Sáenz". *La crítica y el poeta. Jaime Sáenz*. La Paz: Plural, 2011. 127-69.
- . *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. México D.F.: El Colegio de México, 2009.
- Vilcapoma, José Carlos. *El retorno de los incas. De Manco Cápac a Pachacutec*. Lima: Universidad Agraria la Molina, 2002.
- Villegas Falcón, Antonio Salvador. *La danza de las tijeras*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1998.

- Vokral, Edita. “Arguedas como dansak’ en la lucha por la cultura andina”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10.20 (1984): 197-303.
- Wachtel, Nathan. “La muerte de los dioses”, “La danza de la conquista” y “Las estructuras del Estado Inca”. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial, 1976. 37-134.
- Watanabe, José. “Antígona”. *Poesía completa*. Buenos Aires: Pre-Textos, 2008. 243-329.
- Wiethüchter, Blanca. “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz”. *Obra poética*. Por Jaime Saenz. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975. 267-425.
- . *Madera viva y árbol difunto*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1982.
- . *Memoria solicitada*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1989.
- . *Noviembre 79*. La Paz Ediciones Piedra Libra, 1979.
- . “Poesía Boliviana contemporánea: Óscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose y Jesús Urzagasti”. *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Ed. Javier Sanjinés. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985. 75-114.
- Yampara, Simón. “Cosmovisión indígena y el *qhatu* de la 16 de julio de la Ciudad de El Alto”. *Matrices de civilización*, 2008. Web. 5 mayo 2014. <[http://dominique.temple.free.fr/reciprocite.php?page=reciprocidad\\_2&id\\_article=34](http://dominique.temple.free.fr/reciprocite.php?page=reciprocidad_2&id_article=34)>.
- Yuyachkani. *Antígona*. 18 mayo 2007. Web. 2 mayo 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=n9Zpn473rZg>>.
- Zavaleta Mercado, René. “Las masas en noviembre”. *Las masas en noviembre*. La Paz: Juventud, 1983.