

TEXTUALIDAD E IDENTIDAD:
POR UNA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LOS ANDES

by
BLANCA ARANDA

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

June 2012

DISSERTATION APROVAL PAGE

Student: Blanca Aranda

Title: Textualidad e Identidad: Por una Teoría de la Intertextualidad en los Andes

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Dr. Analisa Taylor	Co-Chairperson, Romance Languages
Dr. Tania Triana	Co-Chairperson
Dr. Gina Herrmann	Member
Dr. Karen McPherson	Member
Dr. Michael Hames-García	Outside Member, Ethnic Studies

and

Kimberly Andrews Espy	Vice President for Research & Innovation/Dean of the Graduate School
-----------------------	--

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded June 2012

© 2012 Blanca Aranda

DISSERTATION ABSTRACT

Blanca Aranda

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

June 2012

Title: Textualidad e Identidad: Por una Teoría de la Intertextualidad en los Andes

There is an intertextual web unique to Andean culture that goes beyond references to literary texts. This dissertation analyzes an alternative text, Andean textiles, two intimately related textual practices: Andean cosmology and story telling variants, and two written texts: the XVI century quechua manuscript *Gods and Men from Huarochiri* and José María Arguedas' last novel *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*. In this analysis, I place the oral trace of the fox character, shared by the textualities consulted, at the center of an intertextual web that gives us an Andean perspective on the concept of cultural encounter. Through the reconstruction of this intertextual web that shares the common ground of orality, it can be said that the fox character is capable of traversing opposite spaces and inhabiting areas of contact, and we find that all of the textualities where he is to be found share the recurring tropes of origin, immigration and mestizaje. As a central conclusion of my study in regards to the relationship between textuality and identity, I propose that the way in which the fox has been textualized expresses with an admirable constancy the dilemma of a subject that transits and therefore belongs to two different worlds: condemned to lose yet destined to survive. This

dissertation intends to lead to a new perspective on two literary classics, to open up space for other kinds of textualities and textual practices, to redefine the theory of intertextuality paying attention to the text and context dynamic and most importantly to stress the influence of textuality in identity formation.

This dissertation is written in Spanish.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Blanca Aranda

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy, Romance Languages, 2012, University of Oregon
Master of Arts, Romance Languages, 2006, University of Oregon
Licenciada en Literatura, 2002, Universidad Mayor de San Andrés

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Andean Studies
Ecuadorian, Peruvian and Bolivian texts, alternative texts and textual practices
Theories of Textuality and Identity

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, Department of Romance Languages, University of Oregon, Eugene, 2004-2012
Graduate Teaching Fellow, Research with Professor Irmay Reyes Santos, Ethnic Studies, University of Oregon, Summer 2009
Graduate Teaching Fellow, Research with Professor Tania Triana, Department of Romance Languages, University of Oregon, Summer 2008
Resident Director, Interamerican University Studies Institute, Querétaro, Summer 2006
Catedrática, Pensamiento Crítico, Universidad Católica Boliviana, Bolivia, 2004
Consultant, Colegio “Saint Andrew’s,” Bolivia, 2004
Catedrática, Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, 2003
Supervisor, Área de Literatura, Instituto Normal Superior “Simón Bolívar,” Bolivia, 2002-2003
Instructor, Área de Literatura, Instituto Normal Superior “Simón Bolívar,” Bolivia, 2001
Graduate Teaching Fellow, Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, 2000-2001
Instructor, Área de Lenguaje, Instituto Normal Superior “Simón Bolívar,” Bolivia, 2000

GRANTS, AWARDS AND HONORS

Everett D. Monte Scholarship, College of Arts and Sciences, University of Oregon, 2010
Beall Graduate Dissertation Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2009 and 2010

John L. and Naomi M. Luvaas Fellowship, College of Arts and Sciences,
University of Oregon, 2009
James T. Wetzel Scholarship, Department of Romance Languages, University of
Oregon, 2008
Charles H. Stickels Scholarship, Department of Romance Languages, University
of Oregon, 2007
High Distinction Award, 1^{er} Encuentro Nacional de Profesores de Language y
Literatura, Universidad Mayor de San Andrés, 2002
Máxima Distinción, Universidad Mayor de San Andrés, 2002

PUBLICATIONS:

- Aranda, Blanca. "Literatura y comunicación". *Mallas curriculares*. Ed. Guillermo Mariaca Iturri. La Paz: Instituto Normal Superior Simón Bolívar, 2002.
- Aranda, Blanca & Portugal Tarifa, Luis G. "Nombrar es nombrarse". *Lenguaje y Literatura* 1.2 (2002): 24-29.
- Aranda, Blanca. "Ven Pus". *Memoria de lo que vendrá*. Ed. Juan Gonzáles. La Paz: Nuevo Milenio, 2000.
- Aranda, Blanca – Villena Alvarado, Marcelo. "Hacia las poéticas del tinku: del intertexto andino en la poesía de Blanca Wietthüchter". *Estudios Bolivianos VII* (1999): 177-230.
- Aranda, Blanca. "Ejercicios de estilo". *Algo por el estilo*. Ed. Marcelo Villena Alvarado. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1996.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my deepest appreciation to my committee Chairs, Professors Analisa Taylor and Tania Triana for their assistance in the preparation of this work and for taking care of my wellbeing not only as a scholar, but also as a human being. Professor Taylor's great experience on Mesoamerica helped me understand better the Andean indigenous cultures. I own my Caribbean formation to Professor Triana who not only introduced me to the complexity of the Caribbean region, but also gave me theoretical tools to carry on a comparative study between these two areas. Without their guidance this dissertation would not have been possible.

My gratitude to my department committee members: Professors Gina Herrmann and Karen McPherson, for their valuable contributions and continued support through this process. In addition, a thank you to Professor Michael Hames-García, my outside committee member from the Department of Ethnic Studies, who helped me with the different theories of identity and whose enthusiasm for the "role of textuality in the formation of identity" had lasting effect.

Throughout this dissertation writing process, I was fortunate to receive several scholarships and fellowships; therefore I would like to express my gratitude to: the Beall Graduate Dissertation, James T. Wetzel, and Charles H. Stickels Scholarship from the Department of Romance Languages; and to the John L. and Naomi M. Luvaas Fellowship and the Everett D. Monte Scholarship from the College of Arts and Sciences.

I would also like to acknowledge the support from Professors Irmay Reyes Santos from the Department of Ethnic Studies, Gabriela Martinez from the School of Journalism and Communication and Stephanie Wood director of the "Wired Humanities

Projects” from the Knight Library and Center for Advanced Technology and Education. Thank you to the Office of International Affairs for offering guidance with academic and non academic support, thank you to all my Professors in the Romance Languages Department and to Leonardo Gacía-Pabón the Professor who introduced me the University of Oregon for the continuation of my graduate studies. I would also like to offer my gratitude to the Department of Romance Languages staff.

To my family here in Eugene: Benedict and Ellen McWhirter, Sonja and Peter Burrows, Krista and Mark Chronister, David and Betzy Meredith, Tamar Hammer, Moshe Rachmuth, Roberto Arroyo, Selene Jaramillo, Hildegart Kleinhans, Gilberto Zárate, Rafael Arias, Heliane Ferreira, John Hicks, Victoria Megowan, Carlos Aguirre, Olga Ávalos, and my dearest friend Paulina Romo, thank you very much for been here for us and for welcoming us into your lives.

I owe profound gratitude to my parents Blanca Gómez García and Guillermo Aranda for their unconditional support, to my wonderful family in Bolivia whose warmth never ceases, to Grel Aranibar who generously sent me her beautiful and sold out edition of *Arte textil y mundo andino*, to my husband Luis Gonzalo who has always been one of my best advisors and fearless critics, and to my beloved daughter Naira for all these years leaving abroad far from our home, for being a loving human being and for reminding me about the importance of life outside of academia.

To Lily, Natalio, Betty and Ángel for sowing in me Andean seeds
To Blanca and Guillermo my life weavers,
To Gonzalo for willing to spin a web with me
And
To Naira who, once woven, turned to be the most beautiful *pallay* of flowers

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. RUTA DE ZORROS: DOS PRÁCTICAS TEXTUALES	10
Del Texto Cosmológico	10
Crónica de la Materia Oscura	11
<i>Yana Phuyu</i>	13
Cosmología Andina.....	19
<i>Atoq: El Zorro Cósmico</i>	21
Del Texto Oral.....	23
<i>Uywa y Sallqa Parla: Hacia una Organización en Géneros</i> Narrativos de los Cuentos Orales en los Andes	24
“El Zorro y la Araña”, “El Zorro y el Loro”, “El Viaje al Cielo”	28
El Zorro Desde una Perspectiva Social Andina.....	32
Notas	41
III. TEJER EL AGUA Y EL FUEGO: EL TEXTIL ANDINO COMO TEXTUALIDAD ALTERNATIVA.....	44
El Rol del Textil en los Andes.....	45
De Agua y Fuego: Semántica de un Motivo Textil	49
<i>Pampa y Pallay</i>	50
Motivos Textiles: Un Recorrido Histórico	52
Zigzag: Reconstrucción Semántica de un Motivo Textil	57
Zorros Textiles: Por una Estética del Tejido Andino	65
Perderse en la Trama de lo Imposible: La Estética de los Tejidos Jalq’a	65
El Mundo de la Experiencia: La Estética de los Textiles Tarabuco.....	67
La Tela, la Mujer y la Araña	71
Notas	73
IV. REÍR Y PERMANECER: LO CÓMICO EN <i>DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ</i> Y EL HUMOR EN EL <i>ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO</i>	76
De lo Cómico.....	77
<i>Dioses y Hombres de Huarochiri</i>	79
El Zorro como Personaje Cómico.....	84
El Humor.....	90
<i>El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo</i>	92
Los Zorros y el Humor	101
Notas	114

Chapter	Page
V. TEXTUALIDAD E IDENTIDAD: POR UNA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LOS ANDES	118
La Intertextualidad desde la Vertiente del Texto Escrito.....	119
Signos en Relación: Ferdinand de Saussure	121
De la Matrix Lingüística a la Matriz Social: Mijaíl Bajtín.....	122
Del Dialogismo a la Intertextualidad: Julia Kristeva	123
Teoría del Texto: Roland Barthes	129
El Texto Abierto: Gérard Genette.....	133
Del Canon Literario: Harold Bloom.....	135
La Intertextualidad desde la Vertiente Histórica-Cultural	137
El Intertexto desde una Perspectiva de Género:	
Gilbert, Gubar, Miller y Showalter	138
Oralidad y Textualidad:	
Ong, Howard-Malverde, Salomon y Harris.....	141
<i>Transvase</i> de Oralidad a Escritura: Miguel León-Portilla.....	146
Escritura y Poder: Ángel Rama.....	150
<i>Literatura Alternativa</i> : Martin Lienhard	153
Textos Alternativos y Prácticas Textuales:	
Arnold, Yapita, Cereceda, Hogue y Tedlock.....	159
Textualidad e Identidad.....	164
Notas	168
VI. CONCLUSIONES	173
APÉNDICE: VOCABULARIO.....	178
OBRAS CITADAS	182

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. Primera representación completa de la Vía Láctea	10
2. Constelación de “Estrella a estrella”	15
3. Constelaciones “Nube oscura”	16
4. “Constelaciones de los lagos negros”	17
5. Animales de la constelación “Nube oscura”	19
6. <i>Ararihua</i> en octubre.....	34
7. <i>Ararihua</i> en marzo.....	35
8. Dibujo cosmológico de Santa Cruz Pachacuti	41
9. <i>Pampa</i> y <i>pallay</i> : “Detalle de ahuyao estilo Caiza”	51
10. Motivo preinca: “Tejido Paracas”	54
11. Motivo inca: “Detalle de una <i>lliclla</i> procedente de Llallagua”	55
12. Motivos virreinales: “Chuspa de Titmani”	56
13. Motivo republicano: “Detalle de <i>pallai</i> de una <i>lliclla</i> laymi”	56
14. Motivo <i>K’enko</i>	58
15. Motivo zigzag 1.....	59
16. Textil <i>Kurti</i> 1.....	59
17. Textil <i>Kurti</i> 2.....	61
18. Motivo zigzag 2.....	62
19. Textil <i>Kurti</i> 3.....	62
20. Motivo <i>Link’u link’u</i>	63
21. “Axsu jalq’a”	66
22. Detalle de <i>axsu</i> jalq’a	66
23. “Axsu tarabuco de luto”	68

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

“Escribir en el aire”
Antonio Cornejo Polar

“¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!”
Cesar Vallejo

“Vallejo era el principio y el fin”
José María Arguedas

Quizá una de las grandes virtudes de la metáfora sea la de invitarnos a entablar relaciones insólitas. Así, “escribir en el aire” nos sugiere una contradicción que si bien en cualquier otro campo de estudio no merecería mayor reflexión, a más de apuntar que se trata de un absurdo, en el universo de los estudios literarios adquiere gran relevancia pues nos ingresa, a través del reconocimiento de su imposibilidad, en la búsqueda de un sentido para tal afirmación y con ésta en la reflexión sobre el modo en la que puede darse su probabilidad. ¿Cómo es posible “escribir en el aire”? y, si esto es imposible, ¿cuál es su probabilidad? y ¿cuál su significado literario y cultural?

Escribir en el aire es el título de uno de los libros del crítico peruano Antonio Cornejo Polar, quien en un esfuerzo por entender el conflicto entre la voz y la escritura acaba realizando un recorrido por la producción escrita desde el siglo XVI hasta el XX. Fruto de esta reflexión es su propuesta respecto de la vigencia de este conflicto en la cultura letrada andina, vigencia, que según nos explica este investigador, se expresa en la nostalgia por una oralidad perdida. El reconocimiento de una nostalgia por la oralidad, por parte de los escritores latinoamericanos, es desde ya un gran aporte porque nos deja ver la vigencia de la oralidad que a través de siglos ha sabido mantenerse aunque el ámbito de lo propiamente oral se haya perdido al contacto con el universo escrito. Esta manera de entender la relación oralidad y escritura como conflicto es sin duda el aporte más grande de este crítico puesto que nos revela la materialidad del encuentro entre opuestos irreconciliables, como son las culturas orales y escritas, a través de lo que él denomina como la producción de una literatura heterogénea en la que se encuentran elementos de una cultura oral y otra escrita que no se corresponden. La manera en la que

Cornejo Polar entiende y explica este espacio conflictivo, en el que la oralidad y la escritura se encuentran, concuerda con una comprensión andina del encuentro en la que los opuestos no sólo no se corresponden sino que promueven sus diferencias, en la que el pasado se entiende como parte del momento presente del encuentro y en la que el futuro no es continuación sino constante cambio.

La probabilidad de “escribir en el aire” abre la puerta a muchos escritores cuya producción literaria ha sido marginada de cánones organizados a partir de criterios exclusivamente escritos. Con la inclusión de las obras de estos escritores excluidos se da también el ingreso de su red intertextual. Clasificadas como “literatura heterogénea” (Cornejo Polar), “literatura alternativa” (Martin Lienhard), o “transculturación narrativa” (Ángel Rama), para mencionar algunas de las clasificaciones ahora ya tradicionales, estas obras son un desafío para la crítica literaria que, al encontrar en el texto escrito elementos que pertenecen al contexto oral, se ve en la necesidad de salir del texto escrito al contexto cultural en busca de un sentido para el contenido de las obras. No resulta extraño, entonces, que tanto Cornejo Polar como Lienhard y Rama hayan estudiado con mucho detenimiento la obra literaria de José María Arguedas quien, en un verdadero esfuerzo por expresar el conflicto entre la oralidad y la escritura, construye una de las más complejas y novedosas redes intertextuales al integrar en ella elementos de la cultura oral que aparecen también en otros tipos de texto y prácticas textuales. El lector crítico de Arguedas se verá en la necesidad de salir del texto escrito para integrarse en el intertexto andino y observar que aquello que Arguedas transplantara del universo oral al escrito es tan dominante como las cadenas que impone la materialidad de la palabra escrita.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es ejemplo paradigmático del encuentro entre lo oral y lo escrito. Encarnación de la probabilidad de “escribir en el aire,” la novela cifra en palabras el universo de la cultura andina predominantemente oral. Así, para lograr un acercamiento riguroso a uno de sus elementos, el personaje del zorro, es necesario salir del texto escrito al contexto del que éste es antiguo habitante. Descrito como pícaro, embustero, libidinoso, carismático y conocedor de lo oculto, el zorro nos invita a saber más sobre su tránsito entre la sierra y la costa, sobre sus características específicas y sobre su participación como elemento que encarna el encuentro de los opuestos. En este papel, lo vemos en la novela como narrador y personaje de una

narrativa sobre la migración de miles de indígenas de la sierra peruana a la costa de Chimbote durante la década de los años sesenta.

La novela despierta múltiples estudios que, ya sea desde disciplinas específicas como la sociología o la lingüística, o desde una perspectiva más bien interdisciplinaria, combinando las distintas ramas de las humanidades y de las ciencias sociales, intentan dar sentido a la obra. Si bien muchas de estas investigaciones respecto de los elementos orales y su intervención dentro de la obra de Arguedas brindan información invaluable a este respecto, permanece la necesidad de analizar de manera comparada este elemento de la cultura oral. Un estudio que, de manera interdisciplinaria, reconstruya una red intertextual que además del texto escrito, la novela, y de su intertexto por excelencia, el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*, se acerque a prácticas textuales, como son la lectura del cosmos o la tradición del cuento oral, y a textos alternativos, como son los textiles andinos, es justamente el proyecto de investigación que sostiene esta disertación. Fruto de este análisis comparado del personaje del zorro en distintas textualidades son el descubrimiento de una perspectiva andina del encuentro entre culturas, una reformulación del concepto de intertextualidad en los Andes y una aproximación al tema de la identidad desde la textualidad.

El manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* es, respecto de la última novela de Arguedas, el intertexto escrito por excelencia. Como se explica en el *Capítulo VI* de esta disertación, Arguedas tomó los personajes del zorro de arriba y el zorro de abajo de esta obra no sin antes destacar, en la introducción a su traducción de *Dioses y hombres de Huarochirí* del quechua al español, que se trata de una obra fundamental para la cultura andina por la información que contiene y por ser un texto predominantemente oral. El manuscrito nos da claves importantes para entender el personaje del zorro en la novela de Arguedas y en el contexto de los Andes puesto que en este documento aparece como un personaje con características cómicas, permanentemente descrito como aquel ser condenado a perder a la vez que destinado a sobrevivir. Ver a este personaje interactuando a lo largo del manuscrito nos deja caracterizar mejor a los zorros de Arguedas, que si bien tomó sus personajes del capítulo cinco del manuscrito, probablemente obtuvo la información necesaria para construir a sus personajes de otras partes del documento y con seguridad de la tradición oral andina en la que se inserta. Una

lectura comparada de estos dos textos escritos, la novela y el manuscrito, prueba ser un acercamiento acertado puesto que nos deja conocer con mayor rigor el personaje del zorro.

En la región de los Andes “escribir en el aire” nutre una perspectiva que abre el texto escrito al contexto de una cultura oral y los textos *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y *Dioses y hombres de Huarochirí* forman parte de un corpus literario que prueba ser heterogéneo. Surge entonces la pregunta: si el personaje del zorro, en el contexto de la cultura oral andina, forma parte de una red intertextual con bases en una tradición oral que además de aparecer en textos escritos heterogéneos se manifiesta en textos alternativos, como el textil, y prácticas textuales, como la de leer el cosmos o contar cuentos, el análisis literario ¿no debería ir más allá de la producción escrita? Una respuesta negativa responde a un estudio dentro de la red del intertexto escrito y una respuesta afirmativa nos lleva a la necesidad de cambiar la metáfora de “escribir en el aire” por otra que sea todavía más inclusiva y que proponga una red intertextual que vaya más allá del texto escrito. Si el conflicto primero se daba entre la oralidad y la escritura, el conflicto ahora pasa a ser el que se da entre la oralidad y la textualidad, que no sólo nos saca de la materialidad del texto escrito sino que además da voz a quienes no pertenecen al círculo letrado.

Cornejo Polar encontró la metáfora de “escribir en el aire” en el poema III de *España, aparta de mí este cáliz* del escritor peruano César Vallejo. Retomando una parte de su excelente estudio del poema, vemos como el crítico nos explica la importancia de otro de sus versos. Analizando el verso “¡Viban los compañeros / a la cabecera de su aire escrito!” Cornejo Polar nos explica que la escritura errática que labializa la “v” dentilabial en la palabra “viban” convierte en palabra escrita la palabra oral “vivan” al llamar nuestra atención sobre la corrección ortográfica. Así, “viban” es palabra de una voz poética que podemos asociar con un sujeto, el que escribe, mientras que “vivan” es parte de una oralidad compartida y popular, que no sólo habita sin normas ortográficas sino que además es una voz plural. El verso “¡Viban los compañeros...!” es justamente un verso porque habita el mundo del lenguaje escrito en el que “vivan” se escribe con “v” dentilabial, a la vez que es parte de un universo oral en el que esa palabra pertenece a una comunidad. Siguiendo la propuesta de Cornejo Polar vemos como Vallejo se esfuerza por

demostrar que el lenguaje oral tiene más de un enunciador y podríamos añadir que la forma en la que lo logra es brillante pues no contento con reforzar esta pluralidad a partir de la palabra “compañeros” el poeta busca que lo plural de la cultura oral encarne en la palabra escrita a través de la sustitución de una letra.

Entender la oralidad como una voz plural trae consigo dos aspectos de la oralidad que se intentan explorar en el *Capítulo V* de esta investigación: el performance situacional y la variación del tema. Ambos aspectos, al estar completamente fuera del ámbito del texto escrito y no ser exclusivos al conflicto entre la oralidad y la escritura, abren paso a la reflexión sobre la relación entre la oralidad y la textualidad que si bien puede ser un texto material, como el escrito o el textil, también nos conecta con prácticas textuales no materializadas. El reemplazo del concepto de texto por el de textualidad, o una nueva comprensión de texto como texto alternativo o práctica textual, conlleva la necesidad de pensar en el texto en contexto y abogar por una nueva teoría de la intertextualidad. Después de explorar las bases sobre las que se construye el concepto tradicional de intertexto desde la vertiente del texto escrito, se propone considerar la vertiente histórica y cultural en el que se inserta el concepto de intertexto. Texto puede ser, entonces, el que se inscribe en metal, piedra, tela, madera o cualquier otro material en el que se puede grabar la voz o diseñar la imagen; práctica textual es toda actividad relacionada con la producción de un texto; e intertexto es la relación de textos y prácticas textuales entrelazados en una red que, en este caso, guarda una suerte de repertorios parciales de una oralidad dominante y latente.

La necesidad de salir de los textos escritos nos lleva a conocer la red intertextual compartida con dos prácticas textuales: la lectura del cosmos y la tradición oral de los cuentos sobre el zorro. El *Capítulo II* de esta disertación, retoma el trabajo antropológico realizado en la región de los Andes con el propósito de acercarnos a la manera en la que distintas comunidades leen la Vía Láctea y adentrarnos en la tradición del cuento oral. De la práctica textual de leer el cosmos no sólo se desprende una perspectiva andina sobre la Vía Láctea, en la que el zorro es uno de sus personajes, sino que además se destacan características sobre este personaje que vemos reaparecer textualizadas en distintos tipos de texto. Así, podemos ver un zorro estratégicamente ubicado detrás de la llama madre en pos de la llama bebé, a la vez que, al ser la “nube oscura” en relación directa con los

solsticios, como el único personaje de la Vía Láctea que representa un punto de transición entre dos opuestos como son el invierno y el verano. La caracterización del zorro, representado también en la Vía Láctea como aquel que puede transitar espacios opuestos, acompaña la tradición milenaria de leer en sus desechos el futuro de los cultivos en la sierra o en el valle, de igual modo su tránsito, expresado como cambio de estación, deja comprender mejor su rol y participación en uno de los rituales de paso más importantes dentro de la sociedad andina: el de la adolescencia a la edad madura.

La tradición de los cuentos orales sobre el zorro es también fuente oral fundamental para lograr una comprensión más cabal de este personaje. Así, el cuento de mayor popularidad es justamente aquel que narra su viaje al cielo. Aprovechando el trabajo de campo realizado por Denise Arnold y su equipo de investigación en Bolivia y por Efraín Morote en Perú, después de revisar catorce versiones sobre “El viaje al cielo” podemos confirmar una vez más que el zorro transita espacios opuestos, logra viajar de la tierra al cielo, y que por esta circunstancia se ve obligado a desarrollar estrategias de resistencia que muchas veces lo convierten en un personaje ambiguo. Capaz de engañar para sobrevivir el zorro está destinado a perder, así en todas las versiones del cuento oral se lo representa como el gran perdedor a la vez que se sabe que gracias a su enigmático carisma y gracia, sobrevivirá para intentar vencer otro día.

La lectura del cosmos en relación al zorro se da principalmente en invierno, alrededor del mes de junio, época en la que en los Andes se almacenan los alimentos. Con la alacena llena también se pueden contar cuentos de abundancia y siendo que en la tradición oral el zorro explota en múltiples productos, es justamente en ese momento en el que se narran sus historias. Parte de la dinámica de estas prácticas textuales es la textualización de la oralidad en múltiples productos culturales; así, a la par de reconstruir el viaje del zorro o leer su historia registrada entre las estrellas, se tejerán sus características para dejar memoria de su paso. Sobre la representación del zorro en los textiles andinos versa el *Capítulo III* de este documento. En un análisis del motivo textil del zigzag en distintas comunidades andinas podemos relacionar al zorro con Illapa el dios del rayo, con Ekeko el dios mestizo de la abundancia, y con Machacuay, la serpiente entre estrellas que si bien es otra de las “nubes oscuras” es también, de forma general, la representación de la Vía Láctea denominada en los Andes como Mayu: río celestial. Si

las prácticas textuales de leer el cosmos y contar cuentos se dan en principio alrededor del solsticio de invierno, éstas regresarán para el solsticio de verano y textil hará énfasis en la relación que existe entre el zorro y el paso de una época seca a la estación de lluvias. Teniendo en cuenta que el agua en la región de los Andes es un evento a ser registrado, al ser una región de difícil agricultura en la que la falta de agua o la sobreabundancia de la misma resulta en la pérdida de cosechas y con ella de la subsistencia de las comunidades indígenas, no debería sorprender su aparición en múltiples textos y prácticas textuales.

El zorro caracterizado en la Vía Láctea, la tradición oral, el textil, el manuscrito *Dioses y hombres y de Huarochirí* y la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como aquel que puede transitar espacios opuestos es representado con sorprendente regularidad como aquel personaje ambiguo, entre pícaro y sabio que nos remite al lugar del encuentro. Reuniendo en sí mismo el encuentro de estaciones opuestas, espacios distintos, elementos tan diferentes como el agua y el fuego, la sierra y el valle, o la sierra y la costa; el zorro cifra en sí mismo una comprensión andina del encuentro de los contrarios. A lo largo de este trabajo de investigación se revisan los conceptos de Taypi, Puruma y Pachakuti, siguiendo la orientación de Olivia Harris, para hablar sobre el encuentro desde una perspectiva andina en la que los opuestos sólo se reúnen para destacar sus diferencia y promover el cambio; concepción que dista mucho de aquella que promueve la idea de lo progresivo o de la que habla de un producto sincrético y nuevo. El zorro, representación del sujeto migrante, nos deja conocer el punto de vista andino respecto de la formación de una identidad forjada a través de milenarios encuentros.

Esta comprensión de encuentro está en directa relación con la manera en la que se entiende el pasado, el presente y el futuro en los Andes. Así, el pasado es parte constitutiva del momento presente, comprensión que también vemos en la dinámica que organiza una cultura oral en la que el performance y la variación inscriben una tradición pasada en el instante presente de la representación. En este contexto, la reflexión de José María Arguedas respecto de que “Vallejo era el principio y el fin” se puede entender al menos de dos formas: como la afirmación que responde a una comprensión lineal del tiempo que propone que con este poeta inicia y termina toda posibilidad poética; o como

aquella que, desde una comprensión andina del tiempo, entiende la poética de Vallejo como constante presente que renueva todo inicio pasado y que si es fin, es cambio.

Si “escribir en el aire” es imposible, la textualización de la oralidad prueba ser su probabilidad. Memoria de una voz plural, la tradición oral se mantiene en variados textos y prácticas textuales que en múltiples redes tejen un intertexto andino. El personaje del zorro, presente en cinco tipos de texto, es ejemplo de una intertextualidad que no es la mera conjunción de elementos cuyos orígenes han sido olvidados dentro de las culturas orales, sino el resultado de un proceso creativo completamente activo hoy en día. Abogar por una literatura heterogénea prueba ser sólo el inicio de una apertura hacia el estudio de textualidades alternativas y sus respectivas prácticas textuales. Una aproximación respetuosa a la obra de escritores que fueron excluidos o pobremente incorporados al saber institucionalizado debiera invitarnos a integrar también las voces de quienes fueron históricamente marginados de este espacio.

Con vocación comparativa e interdisciplinaria esta disertación da audaces saltos temporales que enlazan el pasado precolonial con el presente para subrayar las continuidades de una cosmovisión que si bien registra cambios, ha sabido también mantener su especificidad. Partiendo del reconocimiento de que no se pueden hacer afirmaciones conclusivas respecto de aquellos factores que han hecho posible esta permanencia, podemos concluir que si se puede ver en ella una posición que no sólo resiste las influencias sino que además engulle tradiciones tan distintas como la occidental. Así, estos textos registran la resistencia activa de un mundo cultural históricamente orillado por los centros de poder hegemónicos. En este contexto, valorar textos distintos al escrito es poner diversas textualidades en diálogo y reclamar la igualdad de oportunidades al dar agencia a las voces que la escritura excluye.

Característica de la oralidad es la fragmentariedad que sin ser caótica promueve órdenes alternos. Así también, cada capítulo de esta disertación es un fragmento múltiple y prismático, que si bien se aproxima a un tema específico, cifra la necesidad de ser relacionado con otro pero no necesariamente en un orden específico. Dominada por un orden aleatorio también, esta introducción no ha presentado los capítulos en un orden progresivo en un intento por guardar el respeto que merece el cuidado de la forma respecto de su contenido. Con vistas a favorecer una mirada crítica, ética, y rigurosa, este

trabajo de investigación intenta ser principalmente respetuoso con las alteridades que articulan cada una de estas textualidades, que como una suerte de tejido nos regresan a través del motivo del zorro el diseño de una perspectiva andina del encuentro.

CAPÍTULO II

RUTA DE ZORROS: DOS PRÁCTICAS TEXTUALES

Del Texto Cosmológico

Dicen que Yacana baja a la media noche, cuando no es posible que lo sientan ni vean y bebe del mar toda el agua. Dicen que si no bebiera esa agua, el *mundo** entero quedaría sepultado
*Dioses y hombres de Huarochiri*¹ (125)

Cuando Sergei Gaposchkin miró la Vía Láctea -comúnmente conocida como Milky Way-, a diferencia de sus colegas astrónomos que se habían concentrado en el estudio de los cuerpos brillantes de la misma, prestó atención a las manchas oscuras que entre las estrellas generan formas (Fig. 1). En su documento “The Visual Milky Way” Gaposchkin relata como durante los años de 1956 y 1957, mientras llevaba adelante su estudio en el monte Stromo de Australia -desde donde se puede ver el centro mismo de la galaxia-, destacó con rojo aquello que brillaba y con azul sus regiones oscuras. Así, este científico ruso, al elaborar una representación gráfica de la galaxia, explicó aquello que las culturas milenarias de los Andes habían descubierto hace ya mucho:

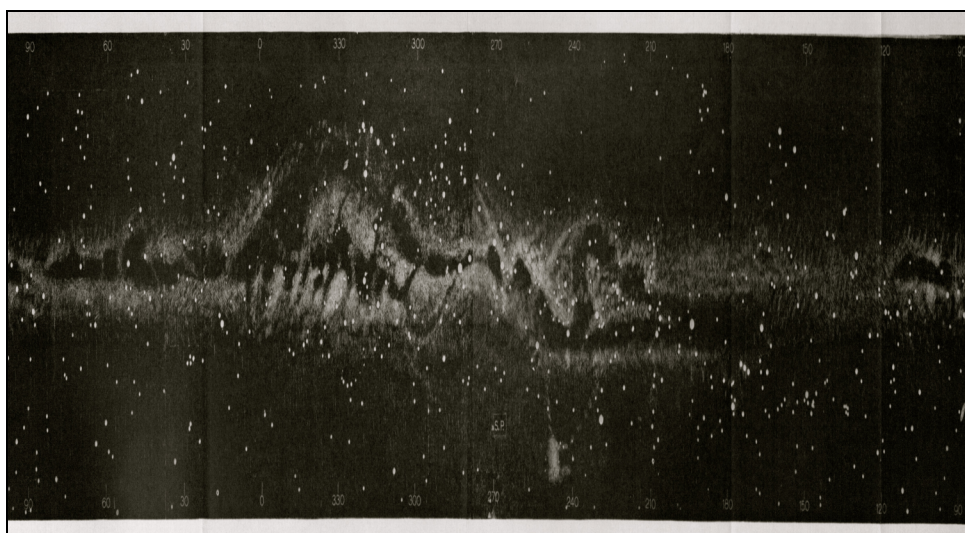


Fig. 1. Primera representación visual completa de la Vía Láctea destacando estrellas y nubes oscuras (de Gaposchkin 289).

* A lo largo de la disertación se mantendrán los criterios de edición de las fuentes citadas.

Contrary to expectations, the detailed inspection of the dark matter reveals an astonishing regularity in its distribution. The dark matter appears to form a continuous belt, whose length and breadth is broken and twisted in a few places* . (290)

Sólo hacia principios del siglo XX los científicos influenciados por la cultura europea occidental prestaron atención a la regularidad de la materia oscura en la Vía Láctea y no fue hasta 1973 que se intentó leer el cosmos como lo habían hecho y todavía hacen hoy los pueblos originarios de los Andes.

Crónica de la Materia Oscura

Varios son los cronistas que en sus distintos textos hacen referencia a la manera en la que los indígenas veían el cosmos. Entre estos, el reporte de Juan Polo de Ondegardo², *Tratado y averiguación sobre los errores y supersticiones de los indios* escrito en 1559, era el documento más extenso y sistemático que sobre la práctica y religión inca se había elaborado ya que contaba con los informes de los viejos que para entonces todavía estaban vivos y podían dar información detallada. Lastimosamente este documento se perdió y sólo se tiene una idea de su contenido por los escritos que tomaron este texto como fuente y por un resumen del mismo publicado alrededor de 1585. Es justamente en este texto en el que este cronista explica que “generalmente todos los animales y aves que ay en la tierra, [los indígenas] creyeron que ouiesse vn su semejante en el cielo, á cuyo cargo estaua su procreación y aumento. Y así tenían cuenta con diuersas estrellas...” (208) Uno de estos animales cósmicos es Yacana, animal mencionado con anterioridad en el epígrafe a este capítulo tomado del manuscrito quechua *Dioses y hombres y Huarochirí*, quien -como nos relata el mito- es una llama madre conectada a su cría por un cordón umbilical que baja a beber agua del océano que rodea la tierra librándonos así de la inminente inundación.

* En esta disertación las traducciones al español que no estén debidamente acreditadas serán siempre mías. En contradicción con las expectativas, una inspección detallada de la materia oscura revela una sorprendente regularidad en su distribución. La materia oscura parece formar un cinturón continuo, cuya longitud y anchura está rota y torcida en algunas partes. (Gaposchkin)

Cronistas más estudiados como son Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua³, Felipe Guamán Poma de Ayala⁴, José de Acosta⁵ y el Inca Garcilaso de la Vega⁶ también hacen referencia a las imágenes que los indígenas veían en la materia oscura. Menos conocida pero igualmente importante es la crónica de Bernabé Cobo⁷ quien en *Historia del nuevo mundo*, retomando el estudio de Polo de Ondegardo, escribió entre sus observaciones hacia 1609 que los indígenas “[d]ecían más, que por medio del cielo atravesaba un río muy grande, el cual señalaban ser aquella cinta blanca que vemos desde acá abajo, llamada vía láctea...” (2: 160) Esta referencia en la que la descripción de la materia oscura que se veía en el cielo nocturno se relaciona explícitamente con la Vía Láctea, nombrada ésta última por su nombre, acompaña la que hiciera Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*, en la cual el Inca apunta que “[e]n la vía que los astrólogos llaman láctea, en unas manchas negras que van por ella a la larga, quisieron [los indígenas] imaginar que había una figura de oveja con su cuerpo entero, que estaba amamantando un cordero.” (113) Finalmente, para terminar con las referencias explícitas a la Vía Láctea que nos brindan los cronistas, nos parece importante citar un fragmento del *Historia natural y moral de las Indias* de José de Acosta por ser este amplio e ilustrador en varios sentidos:

Por que realmente vemos en él [el cielo] unas como manchas que son muy notables, las cuales jamás me acuerdo haber echado de ver en el cielo cuando estaba en Europa y acá en este otro hemisferio las he visto muy manifiestas. Son estas manchas de color y forma que la parte de la luna eclipsada, y parécensele en aquella negrura y sombrío. Andan pegadas a las mismas estrellas y siempre de un mismo tenor y tamaño, como con experiencia clarísima lo hemos advertido y mirado. A alguno por ventura le parecerá cosa nueva y preguntará que de qué pueda proceder tal género de manchas en el cielo. Yo cierto, no alcanzo hasta agora más de pensar que como la galaxia o Vía Láctea dicen los filósofos que resulta de ser partes del cielo más densas y opacas, y que por eso reciben más luz, así también por el contrario hay otras partes muy raras y muy diáfanos o transparentes, y como reciben menos luz, parecen partes más negras. (19)

La cita nos es de gran valor no sólo porque la Vía Láctea se menciona de manera explícita y porque es una de las pocas en las que se hace referencia a la diferencia de perspectiva visual geográfica, sino porque además confirma, de manera narrativa, la regularidad de las “manchas oscuras” que siglos más tarde documentara científicamente

Gaposchkin, y porque Acosta en su afán de describir acaba invitándonos a llevar adelante una suerte de interpretación, lectura, de lo que ve. De igual manera los antiguos pobladores de los Andes, con bases en sus conocimientos científicos, describieron e interpretaron lo que ellos veían en la Vía Láctea.

Cabe señalar que además de vernos obligados a confiar en las descripciones de la astronomía incaica filtrada a través de las mentes de los cronistas europeos del siglo XVI, los estudios que se han venido dando a lo largo de la historia demuestran que si bien gran parte del sistema astrológico desapareció con la conquista, hay partes que sobrevivieron en formas sincréticas, mezcladas con conceptos europeos católicos, o de manera más directa a través de formas textuales distintas al texto escrito; prueba de esto es que todavía hoy en los Andes se habla de la constelación de la “Nube oscura”.

Yana Phuyu *

La lectura del cosmos, como la lectura de cualquier tipo de textualidad, es cultural. Mientras que la cultura europea occidental llevó adelante todo un estudio de los cuerpos brillantes en la Vía Láctea, las culturas andinas se detuvieron más en sus partes oscuras. Se debe observar también que, dentro de lo que hasta ahora hemos denominado como cultura andina, la manera en la que se ha leído y todavía hoy se lee el texto cósmico varía de acuerdo a cada uno de los grupos culturales dentro del conjunto de culturas andinas. Así, si bien estamos plenamente de acuerdo con que es de vital importancia tener presente la especificidad de cada una de estas lecturas puesto que en ellas se cifran redes de conocimiento, también estamos convencidos que todo estudio de la especificidad de un fragmento merece otro que encuentre puntos de convergencia comunes a cada una de las partes⁸.

En este contexto, el estudio de una textualidad -como el cosmos- y su relación con otras textualidades y prácticas textuales exige un trabajo de reflexión respecto de un todo orgánico. El texto, como objeto de estudio, es un sistema en el que las distintas partes -

* A lo largo de la disertación se utilizará letra cursiva para las palabras tomadas de las lenguas aymara o quechua. Nótese que la grafía con la que se transcriben estas lenguas varía grandemente de acuerdo a la fuente consultada. En la redacción en cuerpo de esta disertación se hará uso de la fonética española siempre que ésta esté disponible, caso contrario se hará uso de la fonética utilizada en la fuente consultada. Referirse al Anexo de Vocabulario que acompaña este documento para mayor información sobre estas palabras.

lecturas culturales del texto- juegan un rol específico en la construcción de una lectura orgánica –lectura de la cultura andina del texto cosmológico en este caso. Finalmente, respecto de esta investigación, debemos tener presente que, como todo objeto de estudio, la lectura orgánica es una construcción artificial elaborada para lograr fines específicos y que, al margen de cualquier investigación, todo objeto de estudio excede siempre lo estudiado.

Para el caso de la lectura de la textualidad cosmológica en los Andes, hemos tomado como fuente principal el estudio de Gary Urton sobre la comunidad Mismay en el Perú y como estudio de apoyo la investigación de Denise Y. Arnold y Juan de Dios Yapita sobre la comunidad Qaqachaka en Bolivia. Ambos estudios hacen gran énfasis en la importancia de considerar la especificidad de cada una de las lecturas culturales, al mismo tiempo que nos dejan ver aquellos puntos en los que las lecturas convergen para mostrarnos una comprensión común del texto cosmológico en la región.

Gary Urton⁹, junto a R. Tom Zuidema – en aquel entonces su profesor- inicia estudios sobre el cosmos en un pequeño pueblo de Cuzco, Perú llamado Mismay. Su estudio, en términos antropológicos, intentaba ver el rol de la Vía Láctea como unidad de organización principal del sistema astronómico – cosmológico andino; partiendo de la idea que es la Vía Láctea la que marca las distintas estaciones del año de acuerdo a su posición en el firmamento y que por lo tanto, en términos de producción agrícola, es determinante para la vida de la comunidad.

Ya en la introducción a su libro *At the Crossroads of the Earth and Sky*, Urton nos explica que si bien la astronomía étnica no ha recibido la atención que merece por ser considerada un estudio “casi esotérico,” la lectura de las estrellas es de gran importancia puesto que de ésta depende el éxito de los cultivos y por lo tanto la supervivencia de la comunidad. Resalta que no sólo se trata de interpretar datos, como la lluvia, la temperatura y los patrones del viento, sino de leer sutiles mensajes cifrados en los cuerpos celestiales del día y de la noche. Como parte de la lectura de estos mensajes, Urton propone que en los Andes se hacen al menos dos lecturas de la Vía Láctea: la que él denomina constelación “Estrella a estrella” (Fig. 2), en la que se agrupan las estrellas mediante trazos imaginarios para lograr un diseño en la superficie del cielo y cuyo ejemplo más importante de esta manera de ver el cosmos es la cosmología europea

occidental, y la que Urton nombra constelación “Nube oscura¹⁰” (Fig. 3) que reúne un gran grupo de objetos celestiales, constelaciones, confinados dentro de los límites de la vía láctea.

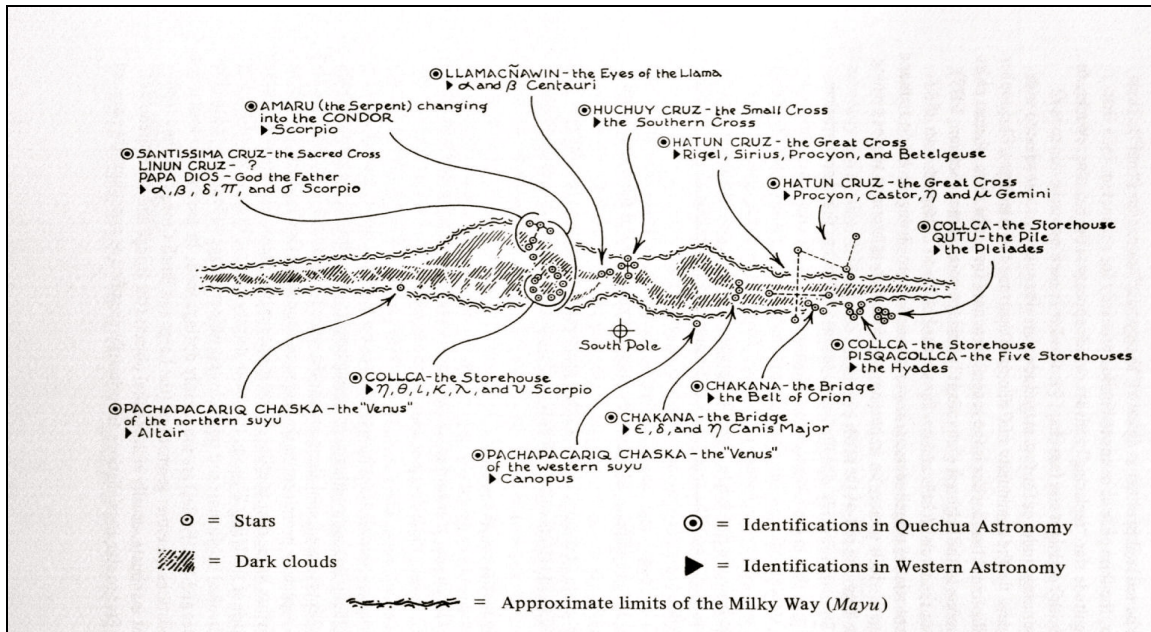


Fig. 2. Constelación de “Estrella a estrella” (de Urton 1981: 108).

El estudio de Urton propone que tanto la cultura europea occidental como la andina reparan en los cuerpos brillantes de la Vía Láctea. Así, para ambas culturas son visibles, por ejemplo: las Pleiades, siete estrellas de la constelación llamada Tauro en la astrología occidental, y lo que se conoce como la cola de Scorpius, conjunto de cinco estrellas. A estas agrupaciones de estrellas regresaremos más adelante cuando tratemos el tema de los solsticios. Finalmente, respecto de la constelación “Estrella a estrella” es importante tener presente, como bien apunta Gary Urton, que éstas no sólo cambian de nombre de acuerdo a la cultura andina que las clasifique, sino que además llevan varios según sus distintas posiciones celestiales. Quizá, dentro de esta variedad, se pueda establecer de manera general que en quechua se utiliza la palabra *ch'aska* para hablar de una estrella muy brillante, como es el caso de un planeta, y *coyllur* para hacer referencia a una estrella más pequeña.

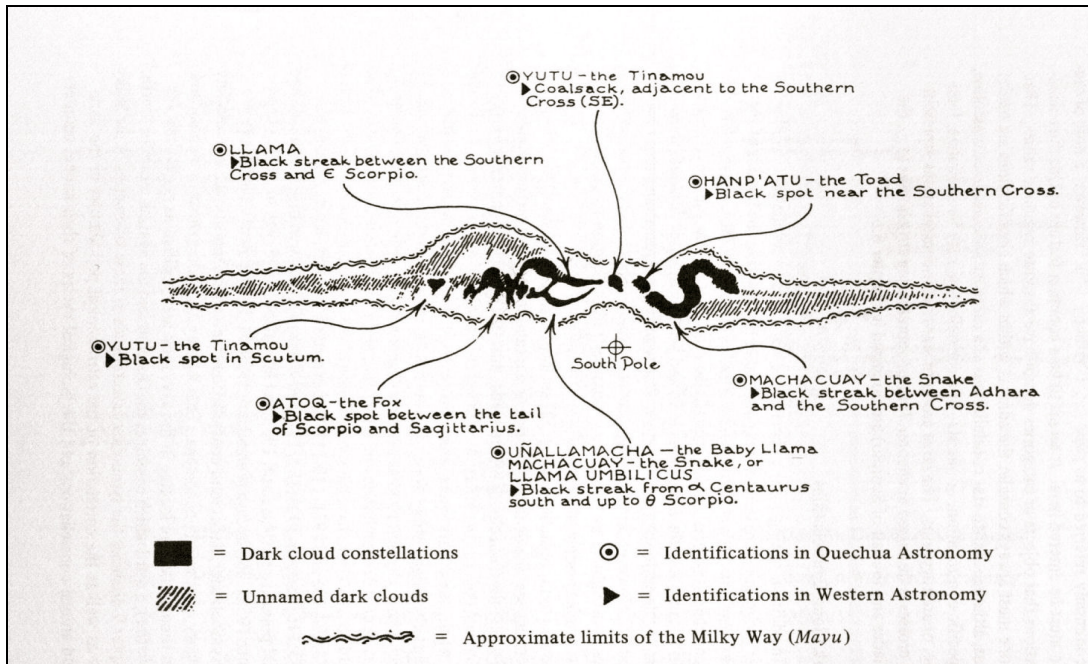


Fig. 3. Constelaciones “Nube oscura” (de Urton 1981: 110).

Mayu, que en quechua quiere decir río, es el nombre común con el que los indígenas nombran la Vía Láctea. En éste reparan tanto en los cuerpos brillantes como en sus partes oscuras a las que denominan: *Yana phuyu* o constelaciones de “Nube oscura.” Al respecto, es importante tener presente que éstas no sólo son identificadas en Mismay sino que también son reconocidas en otras partes del Cuzco para el caso de las culturas predominantemente quechua hablantes y, siguiendo ahora el aporte de Arnold y Yapita, vemos que también reparan en ellas los indígenas aymara hablantes de Qaqachaka en la región andina boliviana.

En un excelente estudio lingüístico y antropológico, *Río de vellón, río de canto*, Arnold y Yapita nos explican que existe en aymara un nexo semántico entre el término *jawi*, vellón, y *jawira*, río o vía láctea que a su vez recibe el nombre de *jach'a jawira*, río grande. Corroborando la idea de una lectura de las constelaciones de “Nube oscura,” las “Constelaciones de los lagos negros” (Fig. 4) nos ayudan a visualizar el cosmos como se lo ve desde el ayllu Qaqachaka.

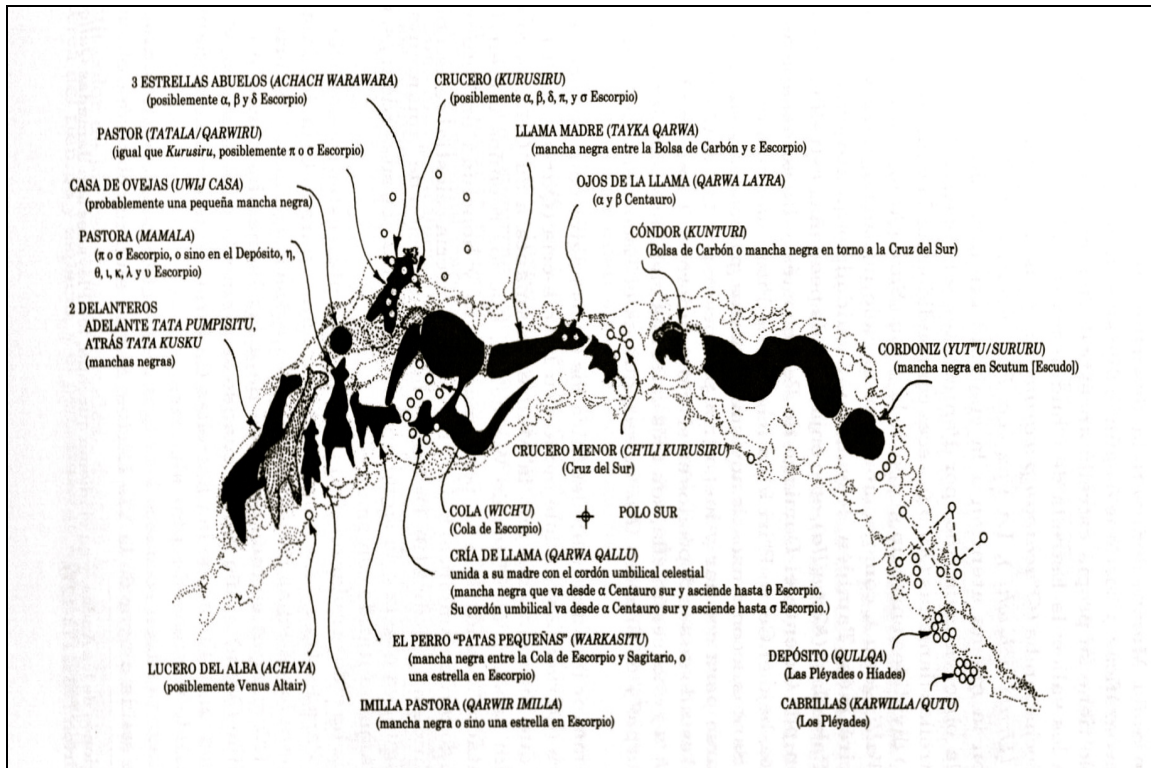


Fig. 4. “Las constelaciones de los Lagos Negros en la astronomía aymara” (de Arnold y Yapita 1998: 209).

Las imágenes que vemos en las figuras tres y cuatro revelan, como habíamos anticipado, diferencias y similitudes respecto de la decodificación de las imágenes. En cuanto a las diferencias, notamos un primer caso en el que para la misma materia oscura se miran distintas cosas. En este contexto, mientras que en Mismay se ve una víbora, que ellos llaman *Mach'acuay*, en Qaqachaka se ve un cóndor denominado como *Kunturi*. Siguiendo en el orden de las diferencias, anotamos como segundo caso aquellas nubes oscuras en las que se ve algo parecido, un animal pequeño y cuadrúpedo por ejemplo, que por su contexto geográfico recibe nombres distintos. Así, en el contexto de Mismay, donde se miran en la constelación “Nube oscura” formas de distintos animales de la región, al animal que está detrás de la llama grande es *Atoq*, o zorro, mientras que en Qaqachaka, donde se lee la constelación en el contexto del pastoreo de llamas -en el que el zorro es un animal mas bien peligroso- detrás de la llama grande está *Warkasitu* o “perro patas pequeñas,” aclarando que en el tiempo de las chullpas anterior al de los incas el zorro era considerado como el perro de la pampa. De gran importancia es notar, sin embargo, que además de ver las diferencias podemos ver una gran similitud: en ambas

comunidades tiene un papel protagónico *Yacana* o la llama madre que es la nube oscura más grande del *Mayu* cósmico.

Para continuar con el análisis de estas “nubes oscuras”, retomando el aporte de Sergei Gaposchkin sobre la materia oscura, Gary Urton nos explica que:

Dark cloud constellations (...) are located in that portion of the Milky Way where one sees the densest clustering of stars and the greatest surface brightness, and where the fixed clouds of interstellar dust (the dark cloud constellations) which cut through the Milky Way therefore appear in sharper contrast. From the earth, these dark spots appear to be huge shadows or silhouettes pasted against the bright Milky Way. In contrast to the star-to-star constellations, which I have characterized as inanimate, geometrical or architectural figures, the dark cloud constellations are either animals or plants, usually the former* . (1981: 109)

Será a partir del reconocimiento de esta lectura contrastada de la Vía Láctea, en la que lo que para una cultura es inanimado para otra no lo es, que junto a Urton, Arnold y Yapita intentaremos conocer la textualidad cósmica vista desde el sur andino. Más adelante se verá también la correspondencia que existe entre aquello que las distintas culturas andinas ven en el cielo nocturno y la práctica textual de contar historias sobre sus personajes animados. Dejando para otros capítulos la representación de este personaje en la textualidad alternativa del textil y el análisis de la manera en la que sus historias han sido registradas en el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* y llevadas al género literario de la novela latinoamericana.

* Las constelaciones nube oscura (...) están localizadas en la parte de la Vía Láctea donde uno ve la agrupación de estrellas más densa y la superficie brillante más grande, y donde por lo tanto las nubes fijas de polvo interestelar (las constelaciones de nube oscura) que atraviesan la Vía Láctea aparecen en marcado contraste. Desde la tierra, estas manchas oscuras parecen ser sombras gigantes o siluetas pegadas sobre el brillo de la Vía Láctea. En contraste con la constelación estrella a estrella, que he caracterizado como inanimada, geométrica o de figuras arquitectónicas, las constelaciones de nube oscura son o animales o plantas, generalmente los primeros. (Urton)

Cosmología Andina

En el curso del año, el cielo parece girar durante la noche y por lo tanto sería inusual ver, al mismo tiempo, toda la línea de animales representados en la constelación “Nube oscura” (Fig. 5). Así, siguiendo siempre la propuesta de Gary Urton, la mejor manera de leer las constelaciones es seguir el orden en el que aparecen a lo largo del horizonte sur-este.

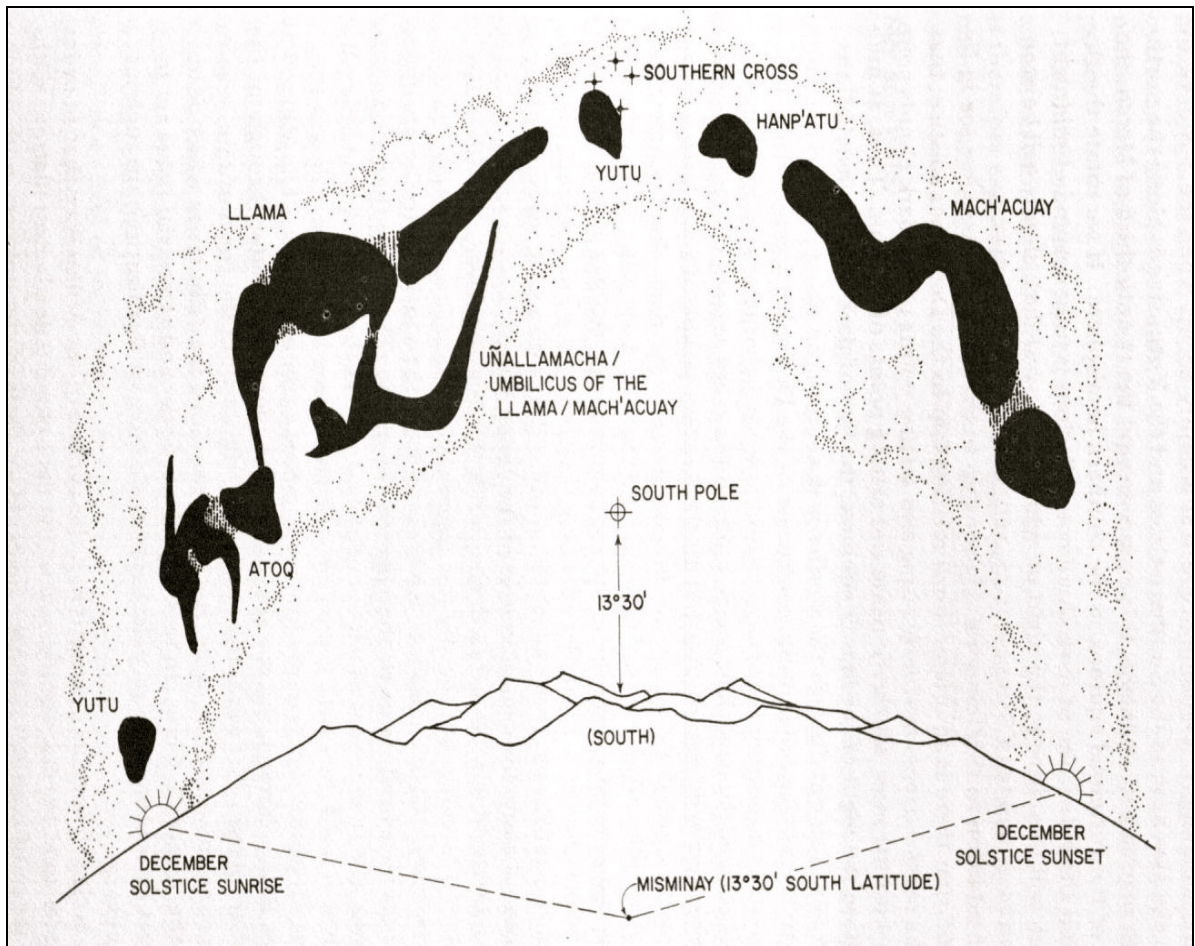


Fig. 5. Animales de la constelación “Nube oscura” (de Urton 1981: 171).

Si bien las serpientes son raras en la fauna andina, es justamente *Mach'acuay*, la serpiente de dos cabezas, quien primero se ve en el cielo nocturno de la Vía Láctea. Se dice que entierra sus cabezas en manantiales opuestos y se relaciona con el arcoíris que sólo aparece durante el tiempo de lluvias tan importante para la actividad agrícola.

Persiguiendo la “nube oscura” de la serpiente está *Hanp’atu*, el sapo celestial, lo cual invierte el orden de las cosas puesto que en la tierra es siempre la serpiente, por ser su mayor depredador, quien lo persigue. El sapo, conocido también como *Pachacuti*, “el que voltea el mundo,” *Sagra*, “demonio,” *Pachawawa*, “hijo de la tierra” y Jacinto, se entierra como la serpiente durante la época seca y fría y emerge cuando el clima está caliente y lluvioso.

En el lugar en el que la Vía Láctea flota cerca al polo Sur, encontramos a *Yutu*, la perdiz. Esta mancha oscura es una de las pocas que la astronomía europea occidental reconoce y denomina como la “Nebulosa saco de carbón.” Condenada a perder la carrera que mantiene con el sapo, que como podemos ver en el cosmos siempre va por delante, la perdiz cósmica reproduce las características de su par terrestre en tanto es considerada un ave tonta y antisocial. Al pie del grupo de estrellas que en la astronomía occidental se conoce como la Cruz del Sur, la periodicidad de *Yutu* será siempre igual a la de esta última. Las características que acabamos de señalar aplican para la perdiz que se encuentra detrás de la constelación del zorro. Al ser las perdices animales muy comunes en los Andes, se entiende que aparezcan también en gran cantidad en el cosmos.

La constelación que llena el cielo durante la época de lluvias es la de la Llama y gozará de gran suerte quien logre ver sus dos grandes *llamacñawin*, ojos de llama, las estrellas Alfa y Beta Centauri, brillando en el horizonte sureste. Así, serán estas estrellas las que aparecerán a fines del mes de noviembre dando paso a que de manera progresiva aparezca en lo alto del cielo el enorme cuerpo de la Llama en el horizonte hacia fines del mes de abril en el pueblo de Mismay donde Gary Urton realizó su estudio. Debemos destacar que la aparición y desaparición de los animales celestiales corresponde con los ciclos biológicos de sus pares terrestres. Para el caso de las llamas, la aparición de la Llama celestial está en directa relación con la procreación de estos animales y cuando esta constelación desaparece es el fin del alumbramiento de los mismos. *Yacana*, la llama madre, presenta de igual modo el cordón umbilical del que pende su *uñallamacha* o llama bebé.

Detrás de la constelación de la Llama se encuentra la del zorro, que es el personaje que como una huella de la cultura oral nos ha venido revelando en múltiples textualidades su rol dentro de la cultura andina. De este personaje hablaremos en lo que

sigue de nuestra lectura cosmológica y será también en quien nos detengamos cuando nos movamos a otras textualidades.

Atoq: El Zorro Cósmico

Atoq, *Dusicyon culpaeus* –*Lycalopex culpaeus*- el zorro andino, vive a cuatro mil metros sobre el nivel del mar. Presenta seis especies en esta región. Con cabeza y patas rojizas, vientre, cuello y boca blancos, cuerpo gris y cola muy poblada de pelos negros en la punta, llega a pesar entre cinco a siete kilos. Cazador nocturno como su par cósmico, se alimenta de roedores, conejos, aves, lagartos y en algunas zonas de ovejas y crías de vicuña¹¹. En este contexto, es interesante notar que la posición de la constelación del zorro es justo detrás de la llama y cerca de la cría. Urton nos explica, además, que:

The dark cloud constellation of the Atoq (Fox) is a rather amorphous dark spot which stretches at a right angle from the tail of Scorpio crossing the ecliptic between the Western constellations of Scorpio and Sagittarius. The importance of this celestial position is that, as the sun travels along the path of the ecliptic throughout the year, it “enters” the constellation of the Fox at the time of the December solstice. Therefore, as the sun rises in the southeast with the constellation of the Fox around the time of the December solstice, terrestrial foxes are born on the earth in the antisolstitial direction (that is, in the direction of the June solstice sunset...)*. (1981: 189)

Desarrollando la cita de Urton vemos entonces que como la estación de reproducción de los zorros terrestres comienza a finales de junio hasta septiembre, la gestación dura diez semanas y las crías nacen entre octubre y diciembre; el ciclo de la vida del zorro no sólo está íntimamente relacionado con los dos solsticios, sino que también corresponde con el tiempo y los lugares en los que el sol se encuentra con la Vía Láctea o *Mayu* celestial. Retomando la lectura del cosmos “Estrella a estrella” vemos también que, como habíamos apuntado con anticipación en este capítulo, la relación entre

* La constelación nube oscura del Atoq (zorro) es una mancha más bien amorfa que se extiende en ángulo derecho respecto de la cola de Scorpius cruzando la eclíptica entre las constelaciones occidentales de Scorpius y Sagittarius. La importancia de esta posición celestial es que mientras que el sol hace su recorrido eclíptico, a lo largo del año, “ingresa” en la constelación del zorro en el momento del solsticio de diciembre. Por lo tanto, mientras el sol se eleva en el sureste con la constelación del zorro al rededor del solsticio de diciembre, los zorros terrestres nacen en la tierra en dirección del antisolsticio (esto es, en dirección a la puesta de sol del solsticio de junio...). (Urton)

los grupos de estrellas Pleiades y Scorpius no es arbitraria porque no sólo se trata de grupos de estrellas que están en lugares completamente opuestos en el cielo sino porque ambas están en relación con los solsticios. Así, el solsticio solar de junio se observa y conceptualiza en términos de un eje noreste-suroeste definido por la salida de las Pleiades y la puesta de la cola de Scorpius, eje que a su vez está en relación con el sureste-noroeste del solsticio de diciembre en el que se puede ver lo opuesto.

Además de la división anual en dos mitades, a través de los dos solsticios, el espacio que atraviesa el sol durante el año puede ser todavía dividido en un número indefinido de subunidades. Estas divisiones son, sin embargo, puramente culturales y no se basan en hechos observables como es el cambio de dirección solar en el solsticio. Finalmente, nos es de gran valor la afirmación de Gary Urton respecto que “[b]esides demonstrating how specific points of terrestrial and celestial space are integrated, the example of the Fox axis suggests that myths about foxes and about foxes and contors (...) can be sources for analyzing the Andean cosmological and calendrical tradition.”* (1981: 71) Entonces, para una mejor y más completa lectura cultural del cosmos es necesario un trabajo de tipo intertextual en el que para comprender un texto específico es importante leer su contenido en otras textualidades como pueden ser los cuentos orales de los mitos, su representación textil y la manera en la que este personaje a sido representado en distintos textos escritos.

De igual manera, Denise Arnold y Elvira Espejo exponen que son pocos los estudios etnográficos que dan “details of contemporary astronomical practices and their relation to other aspects of daily life, such as weaving, organized according to a gendered division of labour.”† (Arnold y Espejo 2006: 185). No sólo es sumamente pertinente y trascendente el ingresar la variante de género a la producción cultural textual, tema al que regresaremos más adelante cuando hablemos del texto textil, sino que además nos invita a hablar de la actividad diaria de tejer en el contexto de las prácticas textuales andinas.

* “además de demostrar cómo se integran en específicos puntos espaciales los zorros terrestres y celestiales, el ejemplo del eje del zorro sugiere que los mitos sobre zorros y sobre zorros y cóndores (...) pueden ser fuentes para analizar la tradición andina cosmológica y de calendario.” (Urton)

† “detalles de las prácticas astronómicas contemporáneas y su relación con otros aspectos de la vida diaria, como tejer, organizados de acuerdo a una división de trabajo por género.” (Arnold y Espejo)

Finalmente, respecto de la práctica textual de leer el cosmos se puede afirmar que ninguna constelación existe sin que una cultura específica este de acuerdo en su existencia; y si la constelación “Estrella a estrella” ha sido más estudiada, es en parte porque todavía nos falta conocer mejor nuestras textualidades. No se trata de remar contra el tiempo e intentar desaparecer las influencias a las que nos hemos visto sometidos, sino de intentar abrir espacios para difundir los conocimientos de nuestras culturas milenarias. Poder leer nuestros textos y valorar nuestras prácticas textuales es parte de mantener nuestra identidad.

Del Texto Oral

Denise Arnold, citando la intervención que Elizabeth Benson hiciera en el marco del 46 Congreso Internacional de Americanistas en Ámsterdam 1988, nos recuerda que la llama es el “animal completo de los Andes.” El pelo es la base de la vestimenta, de implementos prácticos como son los costales o las mantas y de sistemas de comunicación e información como el *kipu*¹² o el textil; su estiércol sirve de abono y fertilizante; su grasa provee energía; del cuero se pueden hacer varios tipos de lazos y del pellejo del cuello se confeccionan sandalias; los huesos son usados como implementos para tejer; e incluso los cálculos renales tienen usos rituales y medicinales. Todo esto, sin embargo y como bien apunta Arnold en su libro *Río de vellón, río de canto*, fue pasado por alto por los españoles. Éstos, después de conocer a este animal del nuevo mundo, sólo vieron en él una bestia de carga y pasaron por alto todas sus otras cualidades y las respectivas prácticas de pastoreo¹³ que acompañan y encierran distintas prácticas textuales entre las que se encuentra la de cantar a los animales.

Siguiendo el trabajo de Arnold se puede notar que en estas canciones se ven aspectos de la vida cotidiana, ideas religiosas y cosmológicas, además de datos del mundo privado e histórico. En ellas también se encuentra información sobre lugares de origen, clases de pelo que las mujeres usan para tejer, las hierbas que crecen en los cerros y que se usan para teñir, además de ideas que sirven como artificios didácticos y retóricos para recordar y reproducir los múltiples aspectos del ecosistema andino. Aquí queremos destacar que esta investigadora explica que si bien su estudio se lleva a cabo en la región andina que corresponde a Bolivia, muchas de las canciones que se cantan en la ceremonia

de marcar a los animales tienen las mismas cualidades míticas que las de las comunidades indígenas del Perú. Finalmente, también se debe aclarar que a pesar de la importancia que estas narrativas aymaras y quechuas tienen en la cultura andina, pocos son los estudios que las analizan como géneros discursivos o formas literarias.

Uywa y Sallqa Parla: Hacia una Organización en Géneros Narrativos de los Cuentos Orales en los Andes

Para una cabal comprensión del aporte logrado por el equipo de trabajo de los investigadores Denise Arnold, Juan de Dios Yapita y todos aquellos quienes a lo largo de su obra fueron y todavía hoy son parte del mismo, se debe conocer un poco más el desarrollo de los estudios respecto de las distintas culturas andinas. A este respecto Frank Salomon en su artículo “Andean Ethnology in the 70s: A retrospective” nos explica que no fue hasta 1970 que se dio un incremento en el estudio de las culturas andinas¹⁴. Este aumento, se debió a cinco factores: la emergencia de una generación de trabajadores de campo entrenados por etnohistoriadores, eventos históricos que llamaron la atención hacia las tradiciones indígenas, la creación de institutos de investigación en los Andes, la promoción de diversos encuentros regionales y la nueva agencia de las comunidades indígenas. Otros factores externos que acompañaron este cambio fueron el crecimiento del área de antropología suramericana, la educación de estadounidenses y europeos en lenguas indígenas y la influencia del estructuralismo que invitó a los antropólogos al estudio detallado de mitos y rituales. Se entiende entonces que en aproximadamente cuarenta años se hayan dado enormes pasos para una mejor comprensión de las culturas andinas.

En el libro *Hacia un orden andino de las cosas* Arnold y su equipo nos explican que la recolección de los cuentos orales siempre ha sido valorada por su importancia documental y que, en coincidencia con la propuesta de Salomon respecto del desarrollo de los estudios etnográficos en los Andes, recién hacia los años setenta y ochenta comienza a aparecer un interés por lo que se puede denominar como una “etnopoética¹⁵ andina” que se preocupa por su valor poético y discursivo. Es en este contexto en el que, retomando el trabajo de investigación de Flores Ochoa sobre la mitología de los pastores en la región de los Andes Centrales, se nos propone que para entender el lenguaje de los

cuentos orales se debe partir de la división de los mismos en dos géneros: *Uywa* y *Sallqa parla*.

En *Río de vellón, río de canto* se establece que en la comunidad de Qaqachaka, una niña comienza a hilar y tejer tan pronto tiene fuerza para sujetar los implementos necesarios y que junto a estas actividades viene la del canto en la que sus primeras canciones son para las *wawas*: crías de sus animales domésticos. El objetivo de todas estas actividades es aprender a expresarse mediante el tejido y el canto. Cuando la joven entra en la adolescencia empieza a utilizar el color rojo para expresar su feminidad. Los hombres, por su parte, además de aprender a leer y escribir también deben desarrollar sus habilidades musicales y de tejido. Esta senda de aprendizaje, siguiendo siempre a Arnold, se denomina *jaynu* y prepara a los jóvenes para los duelos de *wayñu*¹⁶ que son parte vital del cortejo. Una vez casadas las mujeres aprenderán los diseños textiles de sus suegras que para entonces serán las mujeres que las rodeen, teniendo siempre en cuenta que cada persona cultiva su propio repertorio de cuentos y diseños y que sólo cuando la abuela muere la madre contará esos cuentos como si fuesen suyos. De gran importancia es tener presente que las mujeres ubican los primeros sonidos de sus canciones a los animales, los susurros y sonidos nuevos, en lo que se conoce como el tiempo de transición. Esta zona está justo en medio del “Tiempo de las chullpas,” tiempo de penumbra y oscuridad, y el “Tiempo inca” en el que nace el sol. Así, se entiende que los antiguos chullpas no cuidaran animales domésticos (*uywa*) sino animales silvestres (*liq'u*) entre los que se encuentran el venado, la vicuña, el cuy y el zorro, que para este caso es una suerte de perro. Según esta repartición de los tiempos, sólo cuando se da el tiempo inca se conocen los camélidos tan importantes para las culturas andinas. Finalmente, además de todos estos aprendizajes, la mujer casada debe formalizar su “senda de memoria ancestral” aprendiendo una serie de libaciones y brindis¹⁷ que acompañan cualquier fiesta y que recibe el nombre de *amtañ t'ak'i*. Este dato corresponde con la idea de la división en dos tiempos puesto que *t'ak'i* es el nombre que se le da a la senda por la que se aprenden las canciones para los animales.

Regresando a otro texto de Arnold, *Hacia un orden andino de las cosas*, vemos que los qaqas clasifican a los animales de la siguiente manera: las aves grandes que habitan el mundo de arriba (*alaxpacha*), las aves de menor tamaño que se encuentran en

el cielo inferior (*uraq patxa*), los animales de la tierra como las vicuñas y las llamas, y los animales que viven dentro de la tierra como los sapos, cuyes, vizcachas, lagartos, víboras, hormigas y zorros. De esta división se desprenden, como en el caso estudiado por Flores en los Andes Centrales, dos géneros de cuentos orales: aquél que trata de los animales domesticados y que se denomina como *uywa*, y el que hace referencia a los animales silvestres conocido como *sallqa parla*. En este contexto, los cuentos que tienen como personaje al zorro pertenecen al género *sallqa parla* del que Arnold nos explica:

Como *sallqa parla* o *sinjtäru*, estos cuentos describen inevitablemente al farsante tímido, al *sallqa* por excelencia: el zorro, como la bestia silvestre arquetípica. *Sallqa* expresa perfectamente los diversos aspectos de su carácter salvaje e incontrolable, su timidez, su habilidad como embustero y atrapado, para sobrevivir mediante la bendición de su buena suerte excepcional. El zorro, como una especie de anti-héroe, siempre pierde, pero sobrevive para luchar otro día. El género entero de cuentos acerca de las bestias silvestres es llamado por los Qaqs simplemente *sallqa parla*, o *liq'uchi parla*: “habla del zorro”. (Arnold, *Hacia un orden andino* 178)

Arnold apunta que la expresión *sallqa parla* tiene relación con el verbo aymara *sallqaña* que en español se traduce como engañar y que mantiene el mismo sentido en la región quechua de Ayacucho en el Perú. Finalmente, esta investigadora retoma a Platt para sugerir que debido al término arcaico castellano “parla” este género de cuento oral podría ser un intento por lograr una suerte de síntesis, sincretismo, en el encuentro de dos culturas. Como parte de nuestro aporte a las propuestas de estos dos investigadores, apuntamos que si bien la palabra “parla” puede ser una referencia al encuentro entre España y los Andes, la idea del encuentro en sí misma existía como concepto mucho antes de la llegada de los españoles. Así, siguiendo esta vez a Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne en su texto “Pacha: en torno al pensamiento aymara,” notamos que al menos en la región aymara de los Andes se han dado extensas reflexiones en torno a la idea del encuentro y los conceptos de *Taypi*, *Puruma* y *Pacha Kuti* son fruto de las mismas.

Taypi, según nos explican Harris y Bouysse-Cassagne, sería el concepto equivalente al de centro de equilibrio. Así, este concepto nos habla de la reunión de dos elementos que normalmente son antagónicos y “evoca la concentración de fuerzas y la

multiplicidad potencial.” *Puruma*, por su parte, equivale al concepto de movimiento centrífugo o a un borde. De igual manera el término hace referencia a los momentos de incertidumbre, situaciones liminales que ponen nuestro mundo en contacto con fuerzas extrañas que operan en los bordes y que normalmente dividen lo que es unidad formando pares simétricos. Finalmente, *Pacha Kuti* que literalmente se traduce como “edad de guerra” hace referencia a la dinámica misma del encuentro de contrarios, dinámica que, según se nos explica, se da de dos formas: como *Tinku*, encuentro de contrarios que busca la igualación de fuerzas sin eliminar su oposición, o como *Kuti*, alternancia de contrarios que busca el cambio, el vuelco total, la vuelta del mundo o el mundo al revés. Finalmente, sobre este mismo punto, nos parece de gran utilidad la definición que se nos proporciona sobre el concepto de *Tinku*:

Tinku es el nombre de las peleas rituales en las que se encuentran dos bandos opuestos, frecuentemente llamados *aläsaya* (el lado de arriba) y *mäsaya* (el lado de abajo). Parece un combate guerrero, pero en realidad se trata de un rito; por eso une. El *tinku* es la “zona de encuentro” donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes... (1988: 241)

De todos los conceptos aquí abordados, el de *Tinku* es quizá el que más nos sirve en tanto que hace referencia directa al encuentro entre lo de arriba y lo de abajo en una unidad que no deja de ser por eso problemática. Así, podemos ver que el resultado del encuentro de los contrarios no es una suerte de espacio absuelto de tensiones sino muy por el contrario siempre nos recuerda que se trata de una “zona de encuentro.” El zorro como personaje en los cuentos orales de los Andes es siempre representado como el habitante de esta “zona de encuentro,” aquel ser que se ve obligado a habitar y transitar el espacio en el que se encuentran los opuestos y que por lo tanto se ve obligado a desarrollar estrategias de resistencia para pertenecer a ambos. Sobre este personaje Arnold nos recordará siempre su “naturaleza mediadora” y nos dirá “que se mueve entre dos mundos: entre el cielo y la tierra, entre la vida y la muerte, y entre el canto y el habla.” (Arnold 1992: 211) Encontramos así un personaje que nos habla de esta zona de contacto, zona que con la llegada de los españoles se hace más visible, y es también bajo esta perspectiva que explora la comprensión cultural de un espacio en el que los opuestos

se encuentran, que visitaremos otras textualidades y veremos como éstas expresan este mismo concepto en relación con este mismo personaje.

“El Zorro y la Araña”, “El Zorro y el Loro”, “El Viaje al Cielo”

Para una mejor comprensión respecto del personaje del zorro, vamos a concentrarnos en uno de los temas que aparece tanto en la región de los andes peruanos como bolivianos. Así, los cuentos “El zorro y la araña” y “El zorro y el loro” se encuentran documentados en el texto *Madre melliza y sus crías* de Denise Arnold y Juan de Dios Yapita y el cuento “El viaje al cielo” se encuentra registrado en el libro *Aldeas sumergidas* de Efraín Morote. Los dos primeros son de la región andina boliviana: “El zorro y la araña” es de la comunidad Chukiñapi del cantón Kalaki, en Santiago de Huata, provincia Omasuyos del departamento de La Paz y “El zorro y el loro” de la comunidad Cóndor Pampa, ayllu Aymaya, provincia Chayanta en Norte de Potosí. El cuento “El viaje al cielo” es una recopilación de doce versiones con sus respectivas variantes de las regiones de Q’ero en la Cordillera Oriental de los Andes y Qochas una hacienda en el distrito de San Miguel de la provincia la Mar del departamento de Ayacucho en el Perú.

Estos tres textos tratan sobre el mismo tema: el viaje del zorro al cielo. Aquí, transcribimos sólo la versión “El zorro y la araña” por ser está la que más adelante, cuando tratemos el texto textil, nos deje establecer mayores relaciones intertextuales. Sin embargo, se debe aclarar que haremos mención a los otros dos cuentos siendo que ambos son sus referencias intertextuales inmediatas.

“El zorro y la araña” / “Qamaqimp kusikusimpi”

Antiguamente la papa había sabido aparecer de esta manera. El Zorro con la Araña habían sabido subir al cielo para comer.

-Hay arto para comer en el cielo, diciendo. El Zorro así le había dicho a la Araña:

-Hermanita Araña, iremos al cielo en tu telaraña, diciendo.

Luego, entre los dos irían. Luego llegarían. Se encontrarían con las hermanas estrellas. Entre todos comerían. Harto habían bailado. Bailando así, esa Araña le diría al Zorro:

-Vámonos le diría al Zorro, cuando ya era tarde.

“Un rato más, bailaremos”, le había dicho el Zorro a la Araña. Estaría bailando, luego el Zorro: “Uno más bailaremos nomás”, le diría a la Araña, “una vez más llenaremos nomás el estómago”, diciendo, le diría también. Luego, hartos habían comido, toda clase de comida. Toda clase de comida comerían. La Araña no había querido comer.

-La barriga está llena ya, diciendo.

Luego, el Zorro le había dicho así:

-De mí, está hasta la mitad nomás, voy a ir a comer nomás, diciendo.

Luego, la hermana Araña se había bajado muy enojada, por lo que no le escuchó. Después el Zorro, así diciendo, había seguido comiendo:

-Una vez más, comeré nomás carne. Comeré nomás hasta llenar el estómago, diciendo. Luego, el Zorro se había echado de menos de la hermana Araña, pero la hermana Araña ya había estado en el suelo.

Después, el Zorro había gritado desde el cielo así:

-Hermana Araña, no vas a arrancar tu telaraña, diciendo. Y la Araña:

-Que así sea, le había contestado. Luego, la hermana Araña, después de haber bajado de la telaraña, le había esperado nomás en el mismo lugar, con el estómago bien lleno. Y después de poco rato, el Zorro bajaría nomás también, con el estómago bien hinchado, con todas sus ganas.

Luego, los loritos habían estado yendo chacharreando. Al estar volando, al Zorro habían mirado estos loritos, lo que estaba bajando. El Zorro, así bajando también, a esos loritos les había hablado, así diciendo:

“Oigan loros de pico encorvado, cuidado que arranquen la telaraña”, diciendo. “Ustedes en vano nomás están chacharreando de un lado a otro”, les había dicho el Zorro, dice. Por eso, los loros muy enojados se habían puesto rabiosos, dice también. Y después, habían dicho así:

-Acaso nosotros somos nada, diciendo. Por eso habían partido la telaraña. Y luego el Zorro había gritado, así diciendo:

-Hermana Araña, hermana, tienda tu frazada, tienda tu frazada, diciendo el Zorro se había caído,

se había caído,

se había caído

para abajo.

Luego, las hermanas arañas, rápido nomás la habían tendido. Luego, el Zorro, cerca a eso nomás, había llegado. Las arañas en vano nomás habían tendido. Llegando ahí, el Zorro había reventado. Por eso, la papa que ha comido se había derramado en el suelo, dice. Luego, la Suerte María le había visto, y viéndolo, le había comido también al Zorro. Los productos que ha comido ese Zorro ahí mismo lo habían tapado, con tierra lo habían cubierto.

Desde ahí, había aparecido la planta de la papa bicolor llamada *aqlla*, dice. Así, la papa había aparecido, dicen también. Así, el pájaro llamado *surku ch'ullu*, trinando, trinando, había hecho ver a la gente la papa, así diciendo:

-Papasí, papasí, diciendo.

Por eso, al huevo de la araña, “Papa es”, diciendo, la gente se había puesto a mirar también. Así también, hasta ahora, para que produzcan los productos, también se siguen mirando el estiércol del zorro. En tiempos de antes, así la papa había sabido aparecer, tanto del huevo de la araña como también del estiércol del zorro. Del huevo sabe aparecer nomás, dice que dicen.

Así mi papá había sabido de la aparición de la papa en Chukiñapi, en el lado de Omasuyos. (Cuento narrado por el padre de Cipriana Apaza Mamani en Arnold y Yapita 1996: 81-85).

Si tenemos presente que el zorro, como habíamos dicho anteriormente, forma parte del grupo de animales que habitan debajo de la tierra, su viaje al cielo es desde ya un encuentro de contrarios. Su capacidad de entrar y salir de ambos mundos, sin embargo, no le es natural y por lo tanto se ve en la necesidad de emplear su ingenio para lograrlo. Así, vemos en las distintas variantes del cuento que el zorro siempre pide ayuda a otros animales para poder realizar su viaje. En el caso del cuento que transcribimos, es la araña quien hará posible el viaje, pero por lo general en las otras variantes las aves serán quienes ayuden al zorro a llegar al cielo.

Una vez en el cielo, en la mayoría de las variantes, sino en todas, se nos presenta un zorro excesivo: bailarín, comelón, peleador y borracho. En las variantes de “El viaje al cielo” se nos dice que “[e]l zorro comete mil fechorías; roba, se entromete, molesta” y que por eso “[e]l cóndor lo abandona indignado, regresando sólo a tierra” (Morote 60); que “[e]l zorro se porta muy mal: tumba la mesa del banquete al pelear con un cóndor pequeño por un pedazo de carne” (61); que “come, sin permiso, muchas de las cosas del cielo” (62); que “bebe chicha, come lo más que puede y pelea con las aves que han asistido al banquete” (62); o que “[e]l zorro come mucho, se mete a la cocina, roba pedazos de carne, se mete debajo de la mesa en pos de huesos y al encontrarlos y quererlos quitar, pelea con los perros del cielo, tumba la mesa, mancha con el vino ‘tinto’ las blancas bufandas de los comensales y, absolutamente borracho, se niega a regresar a la tierra, sin embargo de los ruegos del cóndor¹⁸.” (63)

Cuando por fin el zorro decide que es hora de regresar se ve en apuros. En el caso de su asociación con la araña tiene la suerte de que ésta, a pesar de su enojo, acceda a dejar su tela para que el zorro intente bajar. En el caso de su viaje con el cóndor o alguna otra ave, en vista de su abandono el zorro se ve obligado a tejer una soga de paja con la

que intenta el descenso. En algunos casos se nos dice que esta actividad de tejer su sogá de regreso le toma mucho tiempo. En todo caso, es interesante notar que el zorro se ve forzado a ser ingenioso para lograr sus objetivos, sean estos los de subir o bajar del cielo, y que el ingenio se ve en casi todas las variantes del cuento relacionado con la actividad de tejer. Pero, el zorro no puede con su carácter y en medio de su viaje de retorno a la tierra insulta a los loros y éstos, también en todas las variantes del cuento, cortan la sogá por la que está bajando precipitando así su caída.

En la mayoría de las variantes el zorro pide que se tienda una frazada para amortiguar el golpe, pero por diversas razones éstas nunca logran salvarlo. Así, vemos algunas variantes en las que simplemente no se atiende el pedido del zorro como es el caso de “El zorro y el loro;” en otras tenemos la intervención del archienemigo del zorro: Diego, el ratón, quien no sólo no pone mantas sino que pone puntiagudas piedras para asegurar la muerte de Antonio, este es el caso de algunas de las variantes de “El viaje al cielo”; finalmente, tenemos la variante que nos presenta “El zorro y la araña” en la que la araña teje y extiende una frazada para intentar salvar al zorro quien fruto de su falta de coordinación cae fuera y al lado de la misma.

El drama del zorro, es risible por múltiples razones. La primera tiene que ver con su personalidad. Así, el zorro, cuando quiere conseguir algo, habla de manera muy familiar y cariñosa con los animales a quienes pide el favor de llevarlo al cielo. A la araña le dice “hermanita araña” y al cóndor “compadre.” Parte de esta personalidad encantadora, es la manera en la que consigue no sólo ser llevado a un evento al que no fue invitado, sino que logra ser transportado al mismo. Sube por la tela que teje la araña o vuela en la espalda del cóndor. En segunda instancia están los eventos mismos narrados en las distintas variantes del cuento. Demás está decir que todos los estragos que hace el zorro en el cielo son dignos de risa para quien escucha sus aventuras y de gran vergüenza para quien lo lleva al evento. Finalmente, se puede decir que incluso el desenlace trágico es risible: nadie escucha o atiende su pedido, o no sólo no se intenta salvarlo sino que se pretende exterminarlo, o simplemente hay una falta de coordinación por parte de los implicados y aunque se intenta salvar al zorro de la inminente caída, su destino es caer y éste cómicamente cae al lado de las mantas que lo hubieran salvado.

Pasando a la importancia cultural del cuento del zorro, debemos apuntar que si bien estamos de acuerdo con Efraín Morote en que se trata de un cuento que “sirvió y todavía sirve para explicar el origen de algunas plantas alimenticias y silvestres, la propagación de especies animales, la configuración corpórea de otros, el origen de la arcilla y hasta el génesis del eco,” no sólo se trata de una historia que narra el origen de alimentos tan importantes como la papa en los Andes, sino que además se nos recuerda la importancia de las prácticas agrícolas entre las que se encuentra la de prestar atención al estiércol del zorro para predecir el año en términos de abundancia o escasez de productos y que también nos deja ver en el personaje mismo del zorro características que podemos asociar con algunas más bien humanas que intentamos comprender.

El Zorro desde una Perspectiva Social Andina

En *Animal Myths and Metaphors in South America*, editado por Gary Urton, encontramos diversos estudios que se concentran en el ciclo de vida humana expresado en rituales y mitos asociados con la iniciación. En este contexto, Tom Zuidema en su artículo “The Lion in the City” nos habla del ritual de *Capac Raymi*, fiesta real, descrito por los cronistas Molina y Cobos. El rito se celebra durante el solsticio de diciembre y es la introducción de hombres jóvenes¹⁹ a la sociedad inca. Parte importante del rito consiste en tocar los cuatro tambores del sol y vestir pieles y cabezas de puma y de zorro. Zuidema explica que como los cronistas describen sin dar mayor desarrollo o interpretación del por qué de los eventos, es importante recurrir a otros ritos y a la mitología inca para ver cómo se asocian estas figuras con tiempos y lugares de transición y transformación. Propone que se debe prestar atención al uso simbólico de los felinos por parte la sociedad inca y destaca la importancia de llevar adelante un análisis de los mismos ya que éstos formaban parte de su organización política.

Dentro de la comunidad andina encontramos relaciones importantes entre el puma y el zorro. Así, según nos explica Tom Zuidema, ambos comen juntos, son considerados hijos de la tierra y “are related, each in his own way, to the rainy season. While the pumas are said to enter the village only during this time of year, foxes predict in October

and November the outcome of the next year's crop.”* (193) Pero también se deben tener presentes sus grandes diferencias puesto que mientras que los pumas son siempre honrados y su piel es altamente valorada por presentar éstos valores homeopáticos que pueden ser usados para contrarrestar su influencia destructiva; los zorros son más bien relacionados con calamidades climatológicas como el granizo, la helada y los relámpagos, así también, si bien sus aullidos pueden predecir el año de cosecha también suelen anunciar la muerte de alguien que se conoce.

La recolección de datos etnohistóricos y etnográficos que llevan adelante los investigadores que colaboran en el libro *Animal Myths and Metaphors in South America* nos ayudan a reforzar la tesis que el personaje del zorro nos remite de manera constante a una zona de contacto. Así, cuando Zuidema explica que en el rito de *Capac Raymi* los hombres jóvenes visten pieles de zorro en el año de su iniciación bajo la supervisión de sus mayores que visten pieles de puma, podemos ver como en el momento en el que se da la transición de un estado a otro, de la juventud a la madurez, nos encontramos con el personaje del zorro.

Gary Urton en su artículo “Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community” explica que al realizar trabajo de campo en Pacariqtambo, pueblo situado en la parte alta del río Apurímac de la provincia de Paruro en el departamento del Cuzco, en un intento por describir y analizar el rol de varios animales de la región en la vida y el pensamiento de la comunidad, descubrió la importancia que se da a la relación que se establece entre algunos animales y distintos tipos²⁰ de seres humanos. Respecto de la conexión entre el puma y el zorro, Urton nos explica que al zorro se le dice *niñucha* puesto que éste es el hermano menor del puma. Así, se entiende que ambos sean considerados “hijos de la tierra” con capacidad de comunicarse con los espíritus y fuerzas subterráneas, *paqo* que quiere decir adivino o curandero, y *altomisayoq* que significa especialista en rituales. Se nos advierte, sin embargo, que ambos, dentro de la representación del ciclo de la vida, representan momentos distintos.

* “están relacionados, cada uno a su manera, con la estación de lluvias. Mientras que se dice que los pumas entran al pueblo sólo durante esta época del año, los zorros predicen el resultado del próximo año de cosecha durante los meses de octubre y noviembre.” (Zuidema)

Urton nos explica que la madurez es algo que se decide bajo parámetros de una comunidad y que para el caso de los Andes, para ser considerado maduro o adulto se debe estar casado, tener al menos un hijo y formar parte de las actividades de un ayllu. Con gran detalle este investigador explica que la transición de niño a adulto es un período largo y difícil en el que se deben desarrollar nuevas formas de comportamiento para obtener la confirmación del nuevo estatus a través de signos de respeto y formas de dirigirse por parte de los miembros de la comunidad. Es en este contexto en el que gracias al trabajo de Gary Urton encontramos el rol de los *ararihuas* (Fig. 6 y 7) o protectores de campos como un rito de paso que forma parte de este cambio de estatus.



Fig. 6. *Ararihua* en octubre (de Guaman Poma 1056).



Fig. 7. *Ararihua* en marzo (de Guaman Poma 1035).

Siendo que las plantaciones se encuentran geográficamente lejos de las poblaciones, las comunidades eligen algunos hombres jóvenes como guardianes de los cultivos por un período de tiempo determinado. Al respecto Urton nos explica que:

In addition to membership in one of ten social, ceremonial and labor groups –the *ayllus*– everyone in Pacariqtambo belongs to one or the other of two moieties: either Hanansayaq (of the upper part) or Hurinsayaq (of the lower part). The communal potato fields are also divided into moiety sections, and when the time arrives to elect the *ararihuas*, one young man

is elected from each moiety, the *ararihuas* are responsible for overseeing the potato fields of their respective moieties* . (Urton 1985: 264-265)

Retomando al cronista Felipe Guaman Poma de Ayala, Urton nos explica que la elección de *ararihuas* data de tiempos antiguos. Así, en los dibujos del cronista podemos ver a los elegidos en la acción misma de cuidar los campos. De suma importancia para nuestro estudio es la presencia del zorro en ambos dibujos así, vemos a los *ararihuas* portando pieles de zorro en medio de los campos. También se deben destacar como importantes para nuestro estudio, las relaciones que Gary Urton encuentra y establece entre la ideología de transformación y transición y la asociación que existe entre el *ararihua* y el zorro. Urton propone que de los dibujos de Guaman Poma se puede desprender que el paso a la madurez y la edad adulta por parte de los *ararihua*, que ingresan en el ciclo siendo jóvenes, está en directa relación con la maduración de los campos en el contexto de un proceso natural de crecimiento, transformación y reproducción. De igual manera, si se considera que los meses de octubre y marzo, referidos también por Guaman en los dibujos, son el principio y el final de la temporada de agricultura, y que durante los meses de diciembre y mayo los zorros machos también asumen responsabilidades familiares, vemos que por períodos de tres meses tanto los *ararihuas* como los zorros pasan por transformaciones similares en un espacio geográfico que a su vez cambia.

Esta relación entre el zorro y las etapas de transición del ciclo de vida de los seres humanos reestructura comparaciones entre animales y humanos de acuerdo a un ciclo natural y secuencialmente jerárquico. Por lo tanto debemos reexaminar la repercusión de estos datos en términos de su importancia en la formación de una identidad personal y global dentro de una determinada comunidad teniendo siempre en cuenta que se trata de categorías o tipos que no son estáticos ni separados, sino que están conectados en un eje dinámico del ciclo de la vida. Al respecto, Urton nos recuerda que:

* Además de pertenecer a uno de los diez grupos sociales, ceremoniales o de labor –los *ayllus*- todos en Pacariqtambo pertenecen a una u otra de las dos mitades: Hanansayaq (de la parte de arriba) o Hurinsayaq (de la parte de abajo). Los campos compartidos de cultivo de papa también se dividen en mitades, así cuando llega el tiempo de elegir *ararihuas*, se elige un hombre joven por cada mitad, los *ararihuas* son responsables de cuidar los cultivos de papa de sus respectivas mitades. (Urton)

although the life cycle *naturally* produces an environment of human similarities and differences in which people can be grouped together on the basis of biological characteristics, the groups formed out of the life cycle are not, ultimately, biologically determined, nor are they in the end “natural”. Rather, they are socially determined; society breaks the sequence of the life cycle into stages, decides who belongs to any one stage at a particular time, and generally oversees the movement of each individual from one stage to the next with rituals of transition* . (1985: 274-275)

La cita antecedente es de gran importancia puesto que expone con claridad que es la comunidad la que determina las características que una persona debe tener para pertenecer a un grupo dentro del ciclo de la vida y por extensión de la comunidad en si misma. Al mismo tiempo vemos que el zorro se halla nuevamente relacionado con el momento de transición de una etapa a otra en un proceso de configuración de una identidad social que hace que un individuo deje de ser joven para ser un adulto parte de su comunidad.

Sobre el zorro y su relación con espacios de contacto, encuentro de contrarios y ritos de transición, nos parece importante desarrollar la idea de que este animal es también visto como medio de síntesis, segregación y transferencia de productos naturales de una zona ecológica a otra. Quien explica el importante rol del zorro como animal mediador entre las montañas y los valles es Tristan Platt:

Par exemple, si on voit le renard (*atuj*) se diriger vers le haut en septembre (époque des semailles), on pense que l'année sera féconde sur la puna; mais si on le voit descendre, l'année sera bonne dans la vallée. De même, si le renard excrète les pelures de pommes de terre, la puna sera prospère, mais s'il excrète des déchets de maïs, la récolte sera abondante dans la vallée[†]. (1085)

* a pesar que el ciclo de vida produce de manera *natural* un ambiente de similitudes y diferencias humanas según las cuales las personas pueden ser agrupadas sobre una base común de características biológicas; los grupos que se forman a partir del ciclo de vida no son, en última instancia, biológicamente determinados, tampoco son al fin y al cabo, “naturales”. Ellos son, más bien, socialmente determinados; la sociedad rompe la secuencia del ciclo de vida en etapas, decide quien pertenece a una etapa en particular en un momento determinado y, por lo general, supervisa el cambio por parte de cada individuo de una etapa a la siguiente con rituales de transición. (Urton)

[†] Por ejemplo, si se ve que el zorro (*atuj*) se dirige hacia las alturas en septiembre (época de siembra), se piensa que el año será fecundo en la puna; pero, si se lo ve descender, el año será bueno en el valle.

Este estudio sobre la comunidad Macha del norte de Potosí no sólo nos deja ver una vez más las coincidencias entre las comunidades andinas de lo que hoy es Perú y Bolivia, sino que además destaca el intercambio permanente entre dos espacios, puna y valle, marcadamente distintos. El zorro, como visitante de ambas zonas ecológicas, será agente transportador y mediador entre ellas. A este respecto, Gary Urton, en otra muy acertada intervención, explica la importancia de relacionar este movimiento vertical del zorro, de una zona geológica a la otra, con los cuentos orales que tratan del viaje de este personaje al cielo. Así, vemos que no sólo tenemos un relato que nos habla de un animal que transita ambos espacios opuestos, tierra-cielo, sino que en correspondencia con el papel que desempeña el zorro respecto de las predicciones sobre la cosecha, tenemos un final del cuento que también nos habla de los alimentos o el origen de los mismos.

Urton también explica que las personas constantemente interesadas en los animales logran que estos sean partícipes de lo que los humanos están haciendo a través de una dinámica de proceso metafórico en el que las metáforas humano-animal hacen referencia a ciertas similitudes o diferencias entre humanos y animales. Billie Jean Isbell en su texto “The Metaphoric Process” será quien desarrolle la importancia de las metáforas que relacionan a los seres humanos con distintos animales. Así, este estudioso nos explica que si bien Urton está acertado cuando propone que el individuo es quien recibe mensajes metafóricos en mitos y rituales, se debe prestar más atención al proceso metafórico mismo puesto que en él intervienen además de componentes cognitivos, otros de orden emotivo que incrementan la internalización de los aprendizajes definidos por la cultura. En este contexto, se entiende de manera más orgánica que el rito que se da durante *Capac Raymi* en el que los jóvenes pasan a ser adultos, descrito por Zuidema, tenga como uno de sus componentes la perforación de las orejas. Sobre el proceso metafórico Isbell nos explica que:

The metaphoric process propels the individual along the path of maturation with images that bounce “from culture to nature and back

Igualmente, si el zorro expele cáscaras de papa, la puna será próspera, pero si expele desechos de maíz, la cosecha será abundante en el valle (Platt).

again”, establishing analogies between the human and animal worlds and thereby transforming them* . (289)

Retomando la propuesta de Paul Ricoeur, Isbell apunta que el proceso metafórico mueve a un individuo a través de la vida con imágenes que son entendidas en distintos puntos del desarrollo temporal y en diferentes niveles intelectuales y emotivos. Así, los puntos guías desde la infancia hasta la vejez están llenos de imágenes que describen estereotipos culturales de una identidad emergente. La intervención de Isbell nos es de gran interés también porque nos deja ver con mayor claridad una de las características del zorro que hasta aquí no habíamos podido desarrollar: su capacidad de burlar y engañar:

It is thus understandable that the fox is the trickster figure in Andean culture. Likewise, young inmarrying men perform trickster-affine roles in the rituals of their wife’s families. (...) Young adulthood is the major life-cycle transition and, by the young husband’s actualizing the character of the fox, both the problems and potentialities are emphasized†. (290)

Ya nos lo había adelantado Denise Arnold, el zorro dentro de la tradición oral andina tiene entre una de sus características la de ser pícaro y por lo tanto en el proceso metafórico representa un modelo de poca confianza e incluso de cuidado. Reparando en estas características Isbell nos aclara que este adulto joven es en verdad un modelo poco fiable porque durante los primeros años de su vida adulta está reproduciendo la sociedad con uno o dos hijos que tienen sólo un cincuenta por ciento de probabilidad de sobrevivir, de igual manera es guardian de campos que por lo general presentan una agricultura precaria. Con esos dos datos Isbell, a través del análisis de la metáfora del zorro, nos regresa de manera directa a la dura realidad de subsistencia que enfrentan las distintas comunidades en los Andes donde en varias circunstancias los seres humanos deben comportarse como zorros para sobrevivir. Prestar atención al aspecto emotivo del proceso

* El proceso metafórico impulsa al individuo a través del camino de maduración con imágenes que alternan “de la cultura a la naturaleza y viceversa”, estableciendo analogías entre los mundos humano y animal, y de ese modo transformándolos. (Isbell)

† Es comprensible que el zorro sea la figura del embustero en la cultura andina. De igual manera, los hombres jóvenes próximos a casarse actúan roles similares a los del embustero en los rituales familiares de sus mujeres. (...) La edad del joven adulto es la mayor transición del ciclo de vida y, a través de la representación del personaje del zorro por parte del joven esposo, se enfatizan tanto los problemas como las potencialidades. (Isbell)

metafórico nos conduce a uno de los componentes fundamentales de la oralidad: la representación de aquello que se narra o performance. Este aspecto, sin embargo, será elaborado más adelante en el capítulo sobre el intertexto andino cuando tratemos el tema del sistema oral.

El zorro, el ratón, la araña, el cóndor y el oso son algunos de los personajes preferidos en los cuentos de la región andina. Analizando el papel de *Atoq*, el zorro andino, logramos ver, a través del proceso metafórico, la dinámica de aquellos seres que transitan mundos opuestos y ya sea en lo dramático de las adversidades o en lo risible de sus estrategias de resistencia, tenemos la posibilidad de encontrar una mirada andina sobre el concepto de encuentro.

Tomando en consideración que el relato “El zorro y la araña” se cuenta durante el período de fin de la cosecha, en mayo, y el principio de la helada, en junio, no sólo vemos la conexión con la actividad agrícola por la relación que mantiene respecto de la narración de la abundancia de productos; sino que nos deja observar la coincidencia entre el momento en el que se cuenta esta historia y el solsticio de invierno que a su vez nos deja ver la nube oscura del zorro celestial en la vía láctea. Así, las relaciones entre estas dos prácticas textuales son muestra de la dinámica del intertexto andino que nos presenta un ser que transita entre el subsuelo y el cosmos, la tierra y el cielo, la puna y el valle, la sierra y la costa, la juventud y la edad adulta, la individualidad y la comunidad, e incluso entre lo dramático y lo risible.

La tela que la araña teje con su cuerpo y que deja que este personaje hábil, taimado, crédulo, embustero, apuesto y pícaro viaje al cielo, es sólo una de las hebras que éste utiliza para poner en contacto los opuestos. El zorro que toda vez que es humanizado viste poncho o chaleco rojo, es también personaje de distintos motivos textiles. Del color y la tintura, del hilo y el vellón, de la trama, la urdimbre y el diseño hablaremos en lo que sigue cuando tratemos el tema del textil como textualidad alternativa y el rol que desempeña en la configuración de una teoría sobre el intertexto andino.

Notas

¹ **Dioses y hombres de Huarochari** es un manuscrito escrito en quechua y recogido a fines del siglo XVI por Francisco de Ávila quien lo conservó en su papelería en el volumen 3169. Recién hacia 1966 se hace la primera traducción del documento al español. El traductor, José María Arguedas, es además quien da título a la obra.

² **Juan Polo de Ondegardo y Zárate** (Valladolid ? – La Plata 1575) fue corregidor del Cuzco entre 1558 y 1561. Descubrió cinco momias incas y estudió las creencias y costumbres de los indígenas. Acompañó al virrey Toledo en su visita al país. Su texto más importante es su *Tratado y averiguación sobre los errores y supersticiones de los indios* escrito en 1559.

³ **Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua** (alrededor de 1600) era descendiente de caciques del Collasuyu. Su crónica, *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, narra la historia de los Incas hasta la conquista. El siguiente dibujo (Fig. 8) ha sido ampliamente estudiado, en especial respecto de la importancia del planeta Venus:

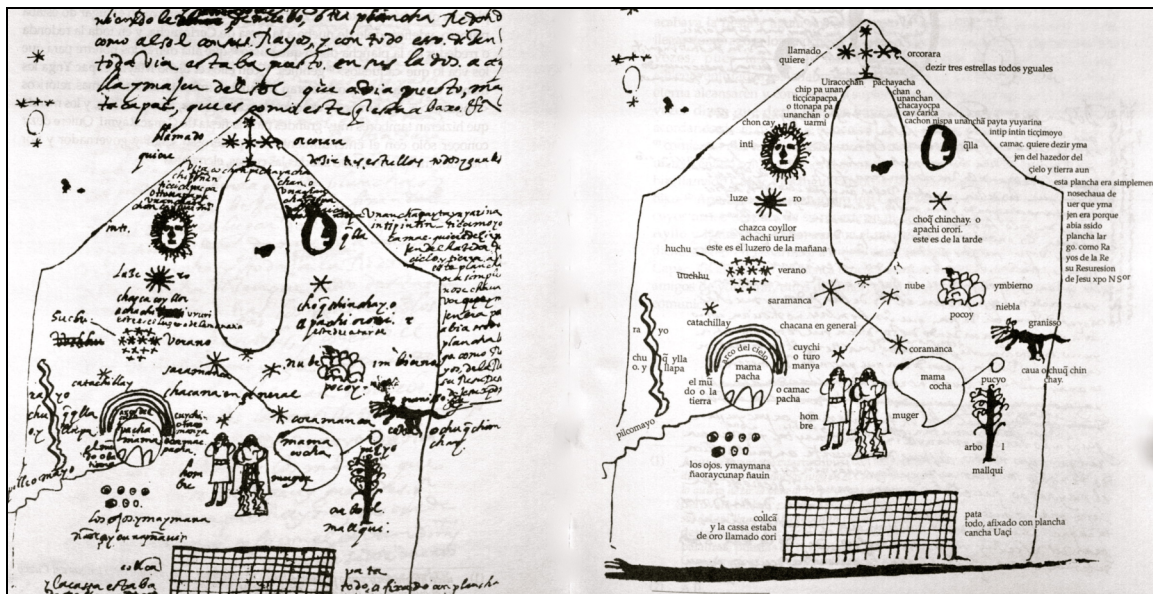


Fig. 8. Dibujo cosmológico (de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua 208).

⁴ **Felipe Guamán Poma de Ayala** (Ayacucho, Perú 1556 - 1644) cronista indio fue criado con españoles. Desterrado por el corregidor de Lucanas hacia 1602 y 1618 se dedicó a recorrer el país. Fue entonces cuando escribió su *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Esta obra de 1180 páginas y 397 dibujos se terminó de escribir hacia 1615 dando una visión indígena del mundo andino.

⁵ **José de Acosta** (Medina del Campo, España 1540 – Valladolid 1600) sacerdote jesuita que llega al Perú en 1571 y que hacia 1590 publica su obra *Historia natural y moral de las Indias* en la que se relatan costumbres, creencias y ritos indígenas.

⁶ Gómez Suárez de Figueroa, apodado **Inca Garcilaso de la Vega** (Cuzco, Perú 1539 – Córdoba, España 1616) fue historiador y escritor peruano. Su obra *Comentarios reales de los incas* (1609) es considerada uno de los intentos más logrados de salvaguardar la memoria de la cultura andina.

⁷ **Bernabé Cobo** (Lopera, España 1582 – Lima, Perú 1657) sacerdote jesuita, cronista y científico. Su obra *Historia del nuevo mundo* (1639) hace importantes aportes a las ciencias naturales, en especial a la botánica. El primer tomo de esta obra es de especial importancia puesto que describe detalladamente el sistema de ceques (palabra quechua con la que se hace referencia a las líneas que organizan desde un lugar espacial los santuarios) del Cuzco.

⁸ Respecto de las **culturas andinas** es también importante tener presente que en el pasado prehispánico la región estuvo poblada por un gran número de étnias y que, siguiendo esta vez la propuesta de Xavier Albó en su introducción al libro *Raíces de América: El mundo Aymara*, éstas compartían las siguientes semejanzas que justificaban la idea de una cultura andina: las migraciones debidas al desafío de vivir en medio de la gran masa montañosa de los Andes que obligaba a los distintos pueblos a trasladarse de una parte a otra dentro del universo andino, y las conquistas y expansiones de tipo imperial que en época precolonial iban modificando los grupos étnicos y creando nuevas formas de unidad siendo el estado inca uno de los más importantes al conformar el Tihuantinsuyo o “las cuatro partes unidas”. Como bien apunta Albó, recién con la invasión española y la instauración de un régimen colonial se dio la consolidación de grupos indígenas, lo que no sólo redujo los límites geográficos sino que los fijó social, geográfica y lingüísticamente.

⁹ Parte del aporte de **Urton** es su explicación de las tres categorías dentro de las que se ha estudiado la astronomía étnica andina: la arqueoastrológica que consiste en el estudio del calendario y las observaciones astrológicas de los incas, la etnoastronómica que es más bien el estudio de la cosmología y astronomía inca, y los estudios etnoastronómicos del calendario, cosmología y astronomía de los andinos contemporáneos. Urton sitúa su estudio en esta última categoría de estudio.

¹⁰ Urton explica que en otros textos él llamó a esta constelación como “constelación de la nube negra”, pero que ahora prefiere denominarla como “obscura” puesto que esta denominación corresponde mejor con la indígena: **Yana phuyu**, en la que *yana* se traduce como negro pero en términos de la concepción quechua de la clasificación de la luz y el color. Así, *yana* corresponde más a lo oscuro en oposición a lo luminoso.

¹¹ **Vicuña** del quechua *wik'uña* es un camélido que vive en el Altiplano andino.

¹² En esta disertación hablaremos sobre el **kipu** en el capítulo cinco puesto que nos ayuda a comprender la propuesta respecto del intertexto andino.

¹³ Respecto de las **prácticas de pastoreo** es importante destacar que se trata de una actividad llevada a cabo por lo general por mujeres y que por lo tanto todas las tradiciones y la preservación de las mismas está en gran parte en sus manos. Este tema es de sumo interés para las personas que hacen estudios de género y a lo largo de esta disertación varias veces se hará mención a la importancia del trabajo intelectual y de mantención de la cultura que llevan adelante las mujeres en los Andes.

¹⁴ Salomon propone que el **estudio de las culturas andinas** se divide en tres grandes ramas: la creación de sentido (investigar cómo se generan nuevas versiones de los mitos que cuentan historias conocidas y la manera en la que éstas son validadas), la perpetuación y representación de una perspectiva de mundo (llevar adelante descripciones a nivel individual y colectivo), la restauración ante el impacto de las disrupciones (observación de los ritos de restauración).

¹⁵ El concepto de **etnopoética** está estrechamente ligado al de intertexto andino y por lo tanto será tratado con mayor atención en el capítulo que corresponde.

¹⁶ El **wayñu** es una forma musical de la cual Arnold nos explica existen dos variedades: el popular y el que trata sobre los animales. El primero es considerado propio a la gente joven pues trata de la vitalidad de la juventud y el avance de las estaciones; su ejecución se enfoca en la pista de baile de la plaza principal en la que se baila en círculo y con los brazos entrelazados. El segundo se inspira en los antepasados de un tiempo eterno e inmutable; éste forma parte del repertorio de la gente mayor. Es interesante notar que la primera variedad se apoya en analogías con un textil de tela acabada, mientras que la segunda hace más bien referencia a las materias primas como el vellón, las plumas y la hebra.

¹⁷ Los **brindis**, según nos informa Denise Arnold en *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, son intervenciones que recuerdan los nombres de las estrellas, los caminos en la vida de las llamas, la historia de las llamas desde el tiempo de los incas y todos los lugares donde habitan.

¹⁸ Es muy interesante notar que en esta variante del cuento “**El viaje al cielo**” podemos ver con claridad la estrategia de la “Bola de nieve” que describe Henry Bergson en su libro “La risa”, como uno de los caminos más efectivos para lograr la risa del espectador.

¹⁹ **Jóvenes** entre doce y quince años pertenecientes a la nobleza inca aprendían sobre sus orígenes míticos al participar en este ritual. Los cronistas que lo documentan son, siguiendo la propuesta de R. Tom Zuidema: Albornoz, Molina y Ávila.

²⁰ Urton entiende por **tipos** de seres humanos a los grupos de personas que están en distintos momentos de su ciclo de vida.

CAPÍTULO III
TEJER EL AGUA Y EL FUEGO:
EL TEXTIL ANDINO COMO TEXTUALIDAD ALTERNATIVA

Juan de Betanzos¹ en su *Suma narración de los Yncas* nos explica que Contiti Viracocha Pachayachachic salió del lago Titicaca en tiempos oscuros, creó el mundo y en él a los primeros seres humanos quienes habitaron lo que ahora se conoce como Tiahuanaco² en la región de los Andes. Por su parte, Pedro Sarmiento de Gamboa³ describe en *Historia Índica* cómo fue que este dios reemplazó a estos primeros gigantes por seres de tamaño menor. Como parte del mito sobre Viracocha se sabe que fue él quien desde la Isla del Sol, en el lago Titicaca, ordenó que la luna, el sol y las estrellas estuvieran en el firmamento para que dieran luz al universo. De igual manera, el manuscrito quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* relata como el dios Curinaya Viracocha engendró un hijo en una mujer de nombre Cavillaca mientras ésta tejía debajo de un árbol de lúcumas. Conocido como el “animador del mundo” y el que “crea a través de la palabra,” el mito también narra su desaparición mientras caminaba sobre el agua en el lado oeste del Océano Pacífico.

Henrique Urbano explica que Viracocha tenía cuatro identidades: Contiti Viracocha Pachayachachic quien sigue la ruta del norte hacia Chinchasuyo, es padre de los otros tres y posee características de sabiduría; Imaymana Viracocha, que sigue la ruta del este en dirección al Antisuyo, es el hijo mayor, relacionado con la agricultura y posee el conocimiento de las facultades mágico curativas; Viracocha Tuguapaca, héroe desobediente y rebelde que sigue la ruta opuesta al padre dirigiéndose al sur hacia el Collasuyo; y Tocado Viracocha el hijo menor cuyo ámbito es el oeste o Cuntisuyu, ruta de gran importancia como proveedora de materia prima para la producción de textiles. Sobre éste último, como bien documenta Ludovico Bertonio⁴ en su texto de 1612 *Vocabulario de la lengua Aymara*, debemos tener presente que *tocado* significaba “vestido, o ropa del Inga hecha a las mil maravillas.” (357)

El nexos entre Viracocha y el textil se extiende también al ámbito de la vestimenta. Así, Bernabé Cobo en *Historia del nuevo mundo* aparecida en 1612, nos dirá también que “el Criador (Viracocha) formó de barro en Tiahuanaco las naciones todas que hay en esta

tierra pintando cada una el traje y vestido que había de tener.” (2: 151) De igual manera, Bertonio explicará que Viracocha “pintó” cada nación con su traje, que éste era imagen de su *huaca*⁵ y que expresaba de dónde había salido y empezado una estirpe. Se puede comprobar así, que la relación entre la vestimenta textil y la identidad étnica se sustenta sobre bases míticas que conectan a través del dios Viracocha cada grupo étnico con un determinado textil. Esta conexión se mantiene hasta el presente y todo indica, como bien explican Teresa Gisbert, Silvia Arce y Martha Cajías que “(l)la manera de hacer los tejidos y el uso de éstos podían indicar no sólo la etnia y ayllu a los que pertenecía la persona que los llevaba, sino que toda una ‘visión de mundo’ está expresada a través de los diseños, colores, distribución y conformación interna del tejido.” (2006: 80)

El Rol del Textil en los Andes

En la región de los Andes Centrales y Meridionales encontramos varios estilos textiles que nos remontan a diversos tiempos históricos. Quienes se dedican a su estudio nos explican que cada uno de estos estilos responde a un grupo étnico determinado, que algunos se conservan hasta hoy sin grandes cambios, mientras otros reflejan influencias desde el tiempo del imperio inca hasta ahora pasando por la propiamente hispana. Dentro de este estudio histórico de los textiles encontramos que una de las dificultades es justamente la datación de los mismos, para esto se han venido desarrollando algunos parámetros que ayudan a establecer dataciones relativas. Son parte de estos parámetros la densidad de los hilos, la fineza del tejido, inclusión de ciertos materiales -como hilos de oro o plata propios al período virreinal- el uso de colorantes naturales o artificiales y la variación o desaparición de motivos. Así, a pesar de ser todavía hoy difícil una datación completamente certera, se puede realizar un estudio de textiles andinos desde lo que se considera el Horizonte Temprano⁶ hasta nuestros días.

Dentro del área de los textiles andinos el área de investigación de tejidos arqueológicos es la que mayor atención ha recibido. Junto con estos estudios, ha sido también de gran interés el estudio de los textiles propios a la época del imperio inca, destacando entre estos la investigación pionera de John Murra quien ya en 1958 nos habla de la función del textil en la sociedad incaica. Siendo que este estudio nos deja

comprender mejor el rol de los tejidos en la sociedad andina vamos a retomar algunos de los datos que este estudio nos brinda.

John Murra en su capítulo “La función del tejido en varios contextos sociales y políticos” nos explica que son dos los requisitos indispensables para el funcionamiento de todo estado: las rentas públicas que permiten la existencia del ejército, la burocracia y la corte; y las funciones estatales propiamente dichas. Así, el primer vínculo económico entre el ciudadano y el Tahuantinsuyo⁷ consistía primero en la obligación de trabajar las tierras del estado y la continuidad de sus derechos de cosechar sus propios cultivos en el *ayllu*⁸; y segundo en la obligación de cumplir con la *mit'a*⁹ textil que casi igualaba el trabajo agrícola, creando así un segundo vínculo económico de gran importancia.

Con los inca todos los hogares cumplían con la obligación de tejer y aunque se sabe poco sobre la política textil del estado inca respecto de las materias primas, todo indica que era el estado el que las proporcionaba para la *mit'a* textil. También se sabe que los grandes consumidores de estas reservas textiles eran el ejército y la iglesia y que habían grandes depósitos que se utilizaban para distintas cosas como la guerra, el lujo de la corte y los ritos de iniciación. Sobre el uso político de los tejidos, resulta muy acertada la reflexión de Murra respecto que:

No hay nada extraño en el uso político de objetos de prestigio: lo novedoso es descubrir que en la región andina el objeto de mayor prestigio, y por lo tanto el más útil, en el manejo del poder era el tejido. (1975: 165)

Se sabe que las prendas de vestir eran parte del protocolo y las negociaciones diplomáticas y militares. Cuando los inca conquistaban una región daban a los ciudadanos prendas de vestir y se contaba entre los beneficiarios a las deidades locales conquistadas. Al respecto se puede tomar como ejemplo el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* en el que se documenta como la deidad Pariacaca recibió del inca prendas textiles de toda clase. La imagen del conquistador cargado de obsequios, que tan brillantemente analiza Murra, puede interpretarse, según nos explica este investigador, como parte de la penetración pacífica a la vez que como el inicio de un sistema de

relaciones de dependencia, puesto que la generosidad del conquistador obliga a la reciprocidad del conquistado. Murra nos explica:

La distribución obligatoria, particularmente de artículos culturalmente estimados, en una sociedad sin moneda y con mercados relativamente poco desarrollados, es un mecanismo de gobierno, una reiteración coactiva y, a la vez, simbólica, de las obligaciones del campesino hacia el Estado, de su status de conquistado. (1975: 169)

Aquí debemos aclarar que si bien durante el imperio inca se daban textiles a los pueblos conquistados, no se trataba de una imposición de los mismos y mucho menos de una voluntad de sustitución de los originarios por los nuevos; recuérdese que el imperio utilizaba la vestimenta textil para la organización de sus distintos pueblos y por lo tanto se ocupaba de mantener a cada pueblo con sus respectivos textiles. Se trataba de un imperio multiétnico en el que si un grupo era relocalizado o migraba, trasladaba cuidadosamente sus textiles al nuevo lugar. Finalmente, respecto de la relación entre el estado inca y la producción de textiles, es interesante notar, esta vez siguiendo el estudio realizado por Denise Arnold y Juan de Dios Yapita en su obra *El rincón de las cabezas*, que en el caso del Collasuyo¹⁰, región en la que el imperio inca no estuvo más de 50 años, varios de los textiles revelan que el imperio fomentaba la narrativa que destacara la grandeza del mismo. Se presume, entonces, que esta elevación del estatus incaico era una política formal del estado. En resumen, varios estudios establecen que a través de los textiles se pagaban tributos, se recibían honores, se desplegaba estatus y se diseminaba la ideología de la región, pero estos no remplazaban los propios a una determinada región.

Tanto en el imperio inca como en las culturas que lo antecedieron, el tejido formaba parte de todas las etapas vitales de las personas, guardando especial relación con la etapa de la muerte. Así, a la llegada de los conquistadores los cronistas documentaron, aquello que siglos más tarde los etnógrafos y arqueólogos también destacarán: la costumbre de adornar a los muertos con ropa nueva y enterrarlos junto a varios vestidos sin estrenar. Los textiles eran y todavía hoy son parte de los sacrificios más preciados.

Respecto de la catalogación, se presume que ésta era muy compleja y se sabe, por los cronistas, que a la llegada de los españoles se llevó adelante una división muy sencilla, separando los textiles en dos grandes grupos: *ahuasca* o tejidos toscos y *cumbi* o

tejidos finos. Los tejidos *cumbi* era los que se destinaban al inca y en ellos se encontraba una suerte de diseño geométrico que como explicamos con anterioridad se denominaba *tocapo*. Al respecto Andrea Heckman nos explica:

Tocapu refers to abstract geometric designs with standardized square or rectangular units found in certain finely woven Inca textiles used in men's tunics (*unku*), women's dresses (*anaku*), and cloaks worn at important Inca ceremonial occasions* . (2003: 49)

Como parte de una revisión histórica del textil en los Andes, Gisbert, Arce y Cajías nos explican que con la llegada de los españoles se procedió a la división del territorio en provincias dentro de lo que corresponde a una categoría occidental de división territorial¹¹, a la vez que se dio la quema indiscriminada de depósitos textiles siendo que éstos estaban ubicados en las fronteras del imperio y eran principalmente utilizados como almacenes para el ejército inca. Como parte de lo que se conoce como el “holocausto de los textiles andinos,” se sabe también que a pesar de que todavía en 1550 los *kipus* se utilizaban como parte oficial del sistema jurídico español, hacia 1584 se dio otra quema importante esta vez de este tipo de textiles.

Sobre la época colonial, nos parece de gran importancia la afirmación de Teresa Gisbert que establece que si bien el trauma del encuentro fue determinante para los nativos, no supuso de ninguna manera su colapso total. De hecho, en esta investigación se puede ver cómo un motivo textil ha ido cambiando a través de los años, dando muestra de diversas influencias al mismo tiempo que ha sabido conservar su significado. A este respecto Heckman nos explica que en el contexto de las comunidades indígenas contemporáneas se puede ver una gran recepción de ideas nuevas para la elaboración de distintos motivos textiles, revelando su apertura a los cambios dentro de la vida de la comunidad. Así, la innovación es aceptada bajo un delicado balance que en varios casos se mantiene a través de reglas de apropiación claramente establecidas. Vemos entonces, que en el estudio de los textiles en la actualidad no se debe dejar de lado el impacto de las

* Tocapo hace referencia a diseños geométricos abstractos con unidades cuadradas o rectangulares estándar encontradas en finos textiles inca como túnicas de hombre (*unku*), vestidos de mujer (*anaku*) y capas utilizadas en ocasión de importantes ceremonias inca. (Heckman)

influencias contemporáneas. También, es importante tener presente que muchas veces los cambios que se ven en los materiales y en las técnicas de tejido no sólo tienen que ver con cambios culturales, sino también con la necesidad de adaptación a nuevas condiciones económicas. Respecto de la manera en la que un motivo puede mantenerse con cambios a través del tiempo y el espacio se han producido varias investigaciones. Puede tomarse como ejemplo el estudio que el equipo de trabajo de Denise Arnold describe en el capítulo titulado “Las cabezas de la periferia, del centro y del mundo interior” en *Hilos sueltos*. En éste, se lleva adelante una comparación de la iconografía bélica en los textiles arqueológicos de Paracas¹² Topará –costa sureña del Perú- y la del ayllu Qaqachaca –andes meridionales de Bolivia- de la actualidad. De la comparación se desprende la utilización de un mismo motivo con variantes a través de las cuales se puede desprender información respecto de la comunidad.

Tomando como referencia este marco histórico, podemos concluir que el textil tiene un significado político, social, económico, religioso, de membresía, ocupación, origen, edad, género y estatus. Al mismo tiempo, cumple funciones prácticas, estéticas, eróticas y mágicas. Aquellos textiles que se destinan a un uso ritual acompañan ritos tan importantes como la pubertad, el matrimonio y la muerte. Ya sea en forma de vestimenta o como objeto sagrado, el textil es un objeto mediador que establece conexiones entre las personas de la comunidad, sus espacios sagrados y su contexto global. Al mismo tiempo, los textiles son expresiones artísticas, objetos de comunicación para culturas orales y visuales, vitalizadores de tradiciones culturales y agentes en la preservación de una determinada identidad cultural.

De Agua y Fuego: Semántica de un Motivo Textil

Todavía a fines del siglo XIX y principios del XX el interés por los textiles se centraba en sus aspectos tecnológicos. Recién después de las excavaciones arqueológicas de Max Uhle en 1935, Junius B. Bird 1954 y Julio César Tello 1962, aparece una suerte de análisis descriptivo de estos materiales. Este interés arqueológico promueve estudios importantes sobre las culturas de Nazca (Tom Zuidema 1972), Tiahuanaco (Billie Jean Isbell 1978), Paracas (Anne Paul 1985), Chavín (Ann Pollard Rowe 1971) y Moche (Donnan 1975). Destaca dentro de los trabajos que colocan los textiles dentro de su

contexto social el trabajo de John Murra 1958, puesto que –como se dijo con anticipación en este capítulo- cambió el enfoque de estudio de los textiles andinos al mostrarnos su importancia más allá del aspecto tecnológico y colocando estos materiales dentro de una estructura social, religiosa y política. De este estudio socioeconómico se paso, más adelante, al del rol del textil en la formación de la identidad. Ejemplo de este tipo de trabajo es el que lleva adelante Gail P. Silverman en su estudio publicado bajo el título *El tejido andino*. Otros estudios se concentran en el lenguaje visual y elaboran definiciones para diferentes estilos locales, entre estos estudios encontramos el de Gisbert, Arce y Cajías en *Arte textil*. Entre quienes se preocupan por el aspecto semiótico de las telas andinas encontramos nuevamente a Paul quien en 1990 propone que los diseños Paracas funcionan como ideogramas, Zuidema quien en 1991 relaciona los motivos *tocapo* incaicos con la comunicación gráfica o Burns quien en 1981 propone que cada diseño denota un sonido implicando la idea de una escritura alfabética. Finalmente, tenemos la aproximación semántica y en ésta el gran aporte de Verónica Cereceda con textos como “Aproximaciones a una estética aymara-andina” 1988, “A partir de los colores de un pájaro” 1990 o *Una diferencia un sentido* 1993, quien nos habla de una suerte de lenguaje textil que a través de la estructura formal de los motivos organiza un discurso. Es justamente en esta línea de investigación que podemos situar el trabajo que ahora se presenta.

Pampa y Pallay

Varios son los procesos involucrados en la producción del textil. Intervienen las diferentes materias primas¹³, las técnicas de teñido¹⁴, hilado¹⁵, urdido¹⁶ y tejido, además de la selección de diferentes motivos. En relación a los motivos textiles es importante tener presente que son éstos los que dividen el textil en secciones de *pampa* y de *pallay* (Fig. 9).

La *pampa*, como su nombre indica, responde a la acepción de su contexto geográfico y por lo tanto representa un espacio semidesértico, un mundo salvaje desde una comprensión andina en la que aquello que no presenta un determinado orden o estructura se opone al mundo de la cultura. La *pampa* hace referencia a lo continuo y uniforme, regresándonos a la percepción disminuida de una época sin sol. Siguiendo la

propuesta de Verónica Cereceda, “A partir de los colores de un pájaro”, *pampa* representa un todo de cosas homogéneas, el espacio de las cosas niveladas, de lo monócromo y sin delimitaciones interiores. Incluso puede ser reconocida por su falta de relieve ya que carece de urdimbres complementarias que son las que permiten la obtención de los motivos textiles.



Fig. 9. *Pampa y pallay*: “Detalle del ahuayo estilo Caiza (Potosí). Col. Particular, La Paz.” (de Gisbert 2003: Fig. 406)

Pallay, el espacio con diseños, responde al significado de la palabra que al traducirse del quechua al español significa “escoger,” así, a la hora de elaborar los motivos se escogen los hilos a ser tejidos. *Pallay* se traduce por “salta” en lengua aymara y se traduce al español como “mundo cultural con significado.” (Gisbert 2006: 19) A este respecto Lee Anee Wilson, “Nature versus Culture,” nos explica que “(r)ecent ethnographic studies suggest that textiles generally and *pallay* specifically probably reflect important concepts that are communicated visually.”* (207) Sobre la posibilidad de encontrar conceptos en los motivos textiles, Cereceda apunta que la sola diferenciación en el campo de la apariencia sensible entre *pampa* y *pallay* contiene categorías abstractas como aquello que es continuo y discontinuo, lo que es delimitado y lo que carece de límites, lo preciso y lo confuso, el caos y el orden. Cabe apuntar también que más que tratarse de una relación de opuestos, se trata de una de contrastes.

En la figura nueve podemos observar una *lliclla*¹⁷ con listas de *pallay* alternadas con listas de *pampa*. Franjas con motivos textiles que alternan con otras de colores enteros en tonos de café oscuro y rojo. Según nos informa Gisbert, se pueden encontrar hasta 24 *pallays* en una sola pieza textil. Al mismo tiempo, esta investigadora nos explica que la manera en la que la *pampa* se relaciona con el *pallay* varía mucho de región a región, pero que en todas ellas la diferenciación entre estos dos componentes opuestos del textil siempre se encuentra presente de alguna manera.

Motivos Textiles: Un Recorrido Histórico

Quienes se dedican al estudio de los textiles optan por distintas denominaciones para lo que a lo largo de esta investigación hemos venido denominando como motivo textil. Así, cuando se hace referencia a estos elementos se utilizan palabras como símbolo, ícono, dibujo, imagen y figura para mencionar algunas de sus denominaciones. Optamos por la palabra motivo por ser éste, dentro de una obra de arte, un segmento que aparece repetido en una misma pieza o conjunto de ellas y por ser éste un término en relación a la idea de movimiento. Se trata de un rasgo constante que reaparece, en una misma pieza o en varias de ellas, con cambios generando una matriz semántica.

* recientes estudios etnográficos sugieren que los textiles en general y los *pallay* de manera específica probablemente reflejan conceptos importantes comunicados de manera visual. (Wilson)

La clasificación de motivos textiles es en si misma materia de estudio y dentro de ésta la semantización de los mismos es el área que mayor atención requiere. Según nos informan los estudios etnográficos se trata de un trabajo especialmente complejo puesto que las comunidades no siempre dan el mismo nombre al mismo motivo y a veces tampoco le dan el mismo significado. Gail Silverman, *El tejido andino*, apunta por ejemplo que en la comunidad Q'ero en el Perú se puede documentar el caso de una lectura de género dentro de la misma comunidad; así, las mujeres y los hombres usan términos distintos para denominar los mismos motivos textiles. Este dato también se lo encuentra en el estudio de Verónica Cereceda, respecto de la comunidad de Islunga en Chile. Si además se tiene presente que un motivo textil presenta cambios en el ámbito espacial, de comunidad a comunidad, y en el temporal a través de sus variaciones históricas, debemos partir del hecho real de la dificultad, por decir lo menos, de llevar adelante una lectura unívoca. Aquí, es pertinente notar que la necesidad de encontrar una sola lectura para cada uno de los motivos textiles puede ser resultado de nuestra incapacidad de lidiar con un orden de relaciones distinto, en el que encontramos una matriz semántica que si bien presenta múltiples interpretaciones conserva en un nivel profundo un sentido invariable. Los motivos, como bien apunta Silverman, no son reliquias congeladas en el tiempo y se puede añadir que responden al contexto de la tradición oral en el que la variación es un valor de gran importancia.

Jane P. Dwyer en “The Chronology and Iconography of Paracas Style Textiles” nos explica que el procedimiento para el análisis de los textiles inicia con la obtención de una muestra de textiles, la designación de un orden cronológico para que la discusión pueda concentrarse en la “iconografía” dentro de una determinada fase, la clasificación de las variaciones en los diseños a través del tiempo y las implicaciones que estos cambios tienen respecto de la manera de ver el mundo por parte de estas comunidades.

Es importante establecer que se trabaja a partir de la selección de muestras recolectadas y clasificadas por quienes han tenido acceso a las fuentes primarias. Respecto de la cronología sólo se dará un análisis semántico de motivos recogidos por trabajos etnográficos que se concentran en textiles del siglo XX, dejando fuera de la discusión el amplio campo de los textiles arqueológicos, pero teniendo siempre presente que a la hora de estudiar textiles contemporáneos no se deben tomar como hilos

separados las influencias prehispánicas, coloniales y postcoloniales. En lo que sigue de este capítulo se proporciona una matriz semántica de un solo motivo: el motivo textil del zigzag. Previamente y para una mejor comprensión del motivo central de este trabajo, es importante hacer un repaso general de algunos motivos que ayudan en la datación de los textiles andinos (Fig. 10). Aquí, resulta importante destacar que así como encontramos motivos que nos remontan a un tiempo histórico específico, estos están muchas veces combinados con otros que han probado ser diacrónicos pues conservan rastros del pasado en el presente. El motivo textil que aquí estudiamos ha probado ser parte del gran grupo de motivos diacrónicos y si bien las muestras textiles que se estudian son todas del siglo XX, el motivo en si data de tiempos mucho más antiguos.



Fig. 10. Motivo preinca: “Tejido Paracas, detalle de un animal mítico que tiene en su interior otro animal, mostrando una visión radiográfica de la realidad. Cultura preinca de la costa del Perú.” (de Gisbert 2003: Fig. 14)

Uno de los motivos preincaicos (Fig. 10) que ha permanecido constante en varios de los textiles contemporáneos es el de la visión radiográfica de la realidad en la que podemos ver aquello que está dentro del cuerpo de un determinado ser. Cuando se intenta una interpretación de este motivo, se dan propuestas como la que establece que si el animal dentro del otro es de una variedad distinta se trata de un ser devorado, mientras que si es de la misma variedad se trata de un ser preñado. Por otro lado hay quienes interpretan el motivo de un animal dentro de otro de variedad distinta como la expresión

de un mundo imposible, puesto que a veces el animal que está dentro del otro es, en la realidad del mundo como lo conocemos, mucho más grande, por ejemplo un pájaro que tuviera adentro una llama. Siguiendo el recorrido histórico (Fig. 11) encontramos:



Fig. 11. Motivo inca: “Detalle de una *lliclla* procedente de Llallagua, decorada con *tocapus* que presentan estrellas incaicas junto a helicópteros.” (de Gisbert 2003: Fig. 20)

Teresa Gisbert y su grupo de investigadoras nos explican que la estrella de ocho puntas abierta en el centro y el uso de la distribución espacial en *tocapo* son las dos características más importantes de los textiles propios a la época del imperio inca. (Fig. 11) Así, en este ejemplo podemos ver que las estrellas incaicas se intercalan con flores y animales. Nótese que al ser este textil de época contemporánea también se puede ver intercalado con los motivos antiguos otros elementos modernos como el helicóptero. Respecto al estilo *tocapo*, podemos decir que éste se reconoce en la manera en la que los motivos se encuentran circunscritos dentro de un marco rectangular que contiene cada uno de los diseños. Más adelante encontramos (Fig. 12):



Fig. 12. Motivos virreinales: Detalle “Chuspa de Titmani (provincia Omasuyos). En la decoración la representación de un mono junto a un águila bicéfala.” (de Gisbert 2003: Fig. 259)

Cuando Gisbert nos explica los elementos virreinales (Fig. 12) y mestizos apunta que la influencia hispana se da más por sustitución que por supresión. En este sentido a la vez que aparecen nuevos elementos otros se mantienen con variaciones. Así, uno de los motivos que durante esta época ingresa con gran fuerza es el del águila bicéfala de las huestes imperiales, símbolo de la casa de Austria; mientras que uno de los motivos prehispánicos que se mantiene es el mono, dios de la estabilidad y las estructuras. Ambos motivos se pueden encontrar también en la arquitectura barroca de la zona. Ya en la república (Fig. 13):

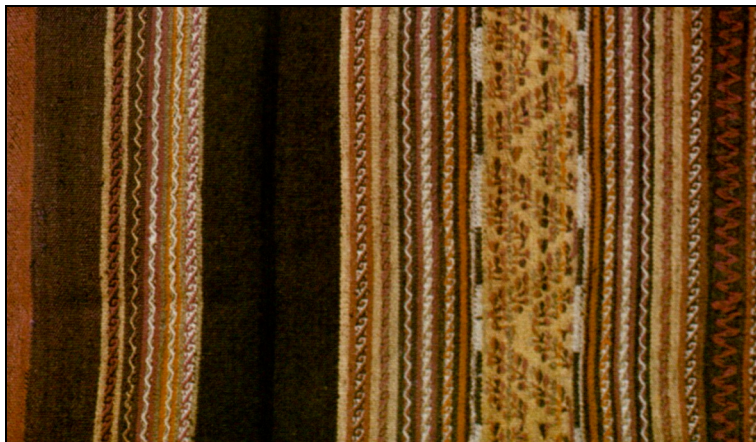


Fig. 13. Motivo republicano: “Detalle de *pallai* de una *lliclla* laymi, el motivo principal representa una rama de olivo (tipa).” (de Gisbert 2003: Fig. 300)

Teniendo siempre como referencia el estudio de Gisbert, vemos que los motivos republicanos (Fig. 13), propios al siglo XIX, son muy escasos siendo el más común, como podemos ver en el ejemplo, el de la rama de olivo que como se sabe decoraba y todavía hoy decora en hilo de oro los uniformes militares. Con este motivo termina nuestro recorrido histórico para proceder a un análisis más detallado del motivo textil del zigzag.

Zigzag: Reconstrucción Semántica de un Motivo Textil

Por eso pues la Pachamama dice, la Pachamama siempre teje,
por eso pues las mujeres tejen igualito también pues.
¿Por qué todas las papas florecen de todo?,
por eso, aprendiéndose de eso, ellas tejen puramente flores.
Tejen *istallas* y *wallqipu*, para que florezca el corazón.
(Domingo Jiménez Aruquipa, *yatiri*¹⁸ de Cóndor Pampa
–*ayllu* Aymanya en el Norte de Potosí-, en Arnold,
1996: 97).

Q'ero *pallay* nos explica Gail Silverman utiliza técnica *kinsamanta* que hace que el diseño aparezca en ambas caras del tejido. *Kinsamanta* expresa en su nombre mismo: *kimsa* en quechua, tres en español, el empleo de tres hilos, dos colores contrastantes y otro que por lo general es blanco. La tradición textil Q'ero, descrita como la más parecida a la inca por su técnica y por sus motivos, fija conceptos de tiempo y espacio además de conservar un sistema pictográfico que nos ayuda a identificar imágenes visuales usadas para representar principios organizativos del mundo andino. Así, esta investigadora propone que “los incas usaron el arte gráfico para registrar conocimientos y que este método ha persistido, modificado, entre descendientes contemporáneos suyos como los q'ero.” (43) También explica que los motivos *Inti*¹⁹ y *Chunchu*²⁰ registran ideas cosmológicas, míticas, históricas e ideológicas, mientras que el motivo *lista*²¹ registra la clasificación de objetos por colores. Como parte de su estudio Silverman dedica todo un capítulo a los distintos elementos del léxico gráfico de los q'ero y es justamente entre éstos que encontramos el motivo textil del zigzag (Fig. 14):

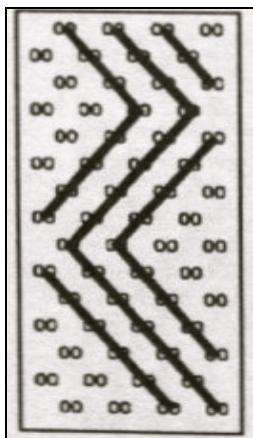


Fig. 14. Motivo “*K’enko*.” (de Silverman 206)

Gail Silverman nos explica que el motivo *K’enko* se lee como surco y nos remite a la hendidura que se hace en la tierra para prepararla para el cultivo. Este primer sentido del motivo zigzag cobra más importancia si tenemos presente que en la comunidad Q’ero esta imagen representa un concepto espacial: surco de un terreno de cultivo, y otro temporal: época de lluvia. A este respecto Andrea Heckman también nos habla de este tipo de motivos que comportan “significados complejos,” en el sentido de múltiples, y establece que el motivo *K’enko* no sólo hace referencia a un surco de siembra y a la época de lluvia, sino que también guarda relación con la idea de un río serpenteante:

Commercial rickrack purchased in local Ausangate markets and applied to clothing is said to represent the *qenqo*, the river, snake, or sacred zigzag* .
(2006: 185)

Tanto el estudio de Silverman como el de Heckman se realizan en los andes centrales del Perú y ambos coinciden en que este motivo significa surco, lluvia, río y serpiente. Resulta de sumo interés notar que cuando Teresa Gisbert, Silvia Arce y Martha Cajías analizan los motivos en el área de los andes meridionales en Bolivia apuntan que en la textilería de la zona central del territorio Charca se puede encontrar todo un estilo alrededor del uso del motivo del zigzag. Así, el estilo *Kurti*, hoy en día en vías de

* Las trenzas comerciales compradas en los mercados locales de Ausangate y aplicadas a la ropa dicen representar *qenqo*, el río, serpiente, o sagrado zigzag. (Heckman)

desaparición, también se caracteriza por el uso de serpientes en relación con el motivo del zigzag. (Fig. 15 y 16)

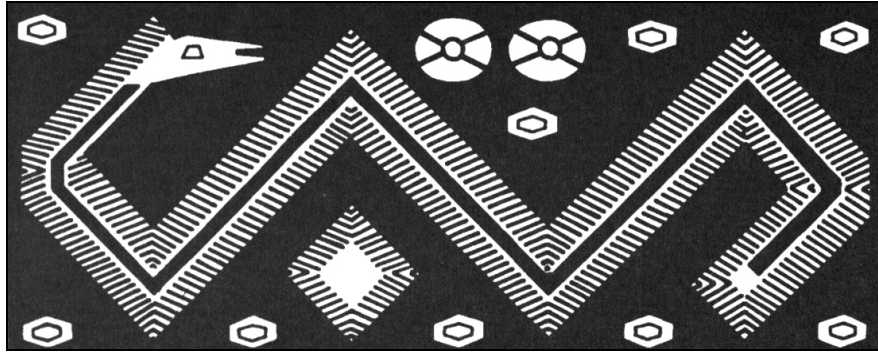


Fig. 15. Motivo zigzag 1: “Ornamentación estilo Kurti.” (de Gisbert 2003: 232)



Fig. 16. Textil *Kurti* 1: “Textil del estilo Kurti con representación de la serpiente, que es una de las personificaciones del rayo. Se trata de una serpiente celeste ubicada entre estrellas.” (de Gisbert 2003: Fig. 10)

Mientras que Marianne Hogue, *Cosmology in Inca Tunics and Tectonics*, apunta que la palabra quechua *K'enko* se traduce como zigzag; Gisbert y su equipo de investigadoras explican que hasta la fecha no se ha podido encontrar el significado exacto de la palabra *Kurti*, pero que se puede afirmar sin lugar a dudas que se trata de la representación de una deidad de origen prehispánico. En relación a la serpiente como dios Gisbert y su equipo de investigación nos explican que:

tenemos que pensar que la serpiente representa un dios, tal vez Illapa, identificado con el rayo. Una cerámica tiahuanacota muestra la serpiente entre las estrellas. Está rodeando la oquedad del cuenco donde está representada la laguna coccha con la cual se relaciona (...) La serpiente es rayo y lluvia en su connotación celeste, y agua beneficiadora de las cosechas en su connotación terrestre. Así mismo, la serpiente está relacionada con el mundo subterráneo. (2003: 233)

La documentación sobre la deidad del rayo data de tiempos antiguos; así, los cronistas José de Acosta y Antonio de la Calancha²² hablan de una deidad antigua ligada a la cultura Tiahuanaco denominada Tanga Tanga. Sobre ésta nos explicará Gisbert:

Todo indica que el dios Tanga Tanga representa a un dios celeste relacionado con el rayo. Probablemente, el mismo que los incas adoraron más tarde bajo tres advocaciones Chuquilla, Catuilla e Intillapa, que representan al trueno, relámpago y rayo. (2003: 255)

Se trata entonces de un dios Charca anterior a los incas en gran relación con las estrellas y con el fuego. También en conexión con el fuego al mismo tiempo que con el rayo encontramos al dios Tunupa, deidad propiamente aymara, quien de igual manera forma parte del panteón preinca. Sobre esta deidad Gisbert, esta vez en su estudio *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, aclarará que “(c)on posterioridad la imagen de Viracocha, Dios creador, se le superpone heredando todas sus cualidades positivas, y dejando para Illapa los poderes negativos como agente destructor y activo que domina el fuego del cielo.” (35) Vemos, entonces, como Tunupa se desdobra en Viracocha, que a su vez se desdobra en cuatro identidades de las que hablamos al inicio de este capítulo, y en Illapa, antiguo dios del rayo, la lluvia y las manifestaciones geotécnicas. A este respecto, debemos recordar que si bien la deidad aymara de Tunupa es desplazada por la cuzqueña de Viracocha, más tarde con el imperio inca esta deidad será también remplazada por el dios Inti o sol. Viracocha, heredero de las características positivas de Tunupa, comparte así el panteón prehispano con Illapa, heredero de las características peligrosas de este dios siempre que si bien la lluvia es un evento sagrado en los Andes, trae consigo varios riesgos como el fuego en forma de rayo o pérdida de la cosecha en forma de inundación.

Con la llegada de los españoles el dios del mazo y la honda que rompe el cántaro de la lluvia desaparece bajo la figura del hombre a caballo que viste como guerrero. Así,

siguiendo a Gisbert, existe una identificación directa entre Illapa y el apóstol Santiago²³, identificación que se sustenta en elementos compartidos como son el ruido: sonido producido por el fenómeno natural para el caso del rayo y por los cascos de los caballos para el caso del apóstol, y el fulgor, que produce la luz del fenómeno y el reflejo de la espada. La popularidad de Santiago entre las comunidades indígenas, según explica Gisbert, se debe a que en éstas cuando se ve su representación no se ve al santo protector de los vencedores, sino al “antiguo y temible dios que viene revestido y materializado.” (Gisbert 1980: 29)

Como parte del campo semántico de este motivo textil encontramos también la relación que existe entre Illapa, dios del rayo, y Ekeko, mestizo andino de figura rechoncha a quien se rinde culto como dios de la abundancia durante la época de lluvia. Celebrado todos los años en distintas festividades, Ekeko es recibido con gran alegría entre los grupos indígenas y mestizos de la región de los Andes. Así, se le da la bienvenida esperando que éste retribuya con abundancia. Incluso en la zona propiamente aymara donde Tunupa todavía no ha perdido vigencia, lo encontramos también relacionado con Ekeko.

Para continuar con la construcción de la matriz semántica de este motivo, la serpiente entre estrellas (Fig. 17) también puede ser, en su representación concreta, aquella que documentaron los cronistas del siglo XVI bajo el nombre de *Machacuay*: la serpiente de la constelación andina, que también, dentro de una representación más general, puede ser la imagen de *Mayu*: todo el río de constelaciones de nube oscura.



Fig. 17. Textil *Kurti* 2: “Detalle de *lliclla* estilo Kurti, decorada con serpientes entre estrellas tratadas como flores. Col. particular, La Paz.” (de Gisbert 2003: Fig. 322)

El campo semántico del motivo textil del zigzag comprende entonces tanto el significado de surco, como el de río, serpiente, rayo, lluvia, Tanga Tanga, Tunupa, Illapa, Ekeko, *Machacuay* y *Mayu*. Todos relacionados con la actividad agrícola en tanto que ciclos de cultivo y con la importancia del agua, en forma de lluvia, para el éxito de la cosecha y la sobrevivencia de las comunidades andinas. Un mismo motivo textil ha sabido preservar un sentido antiguo a la vez que ha venido adquiriendo nuevos a lo largo de un complejo proceso histórico. De igual manera, podemos ver que los motivos son muchas veces estilizados, haciendo todavía más difícil su identificación y semantización. (Fig. 18 y 19)

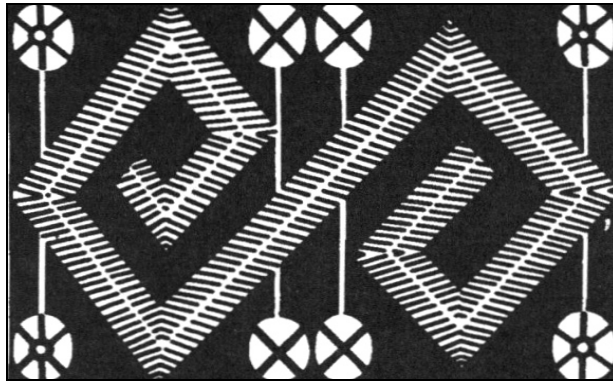


Fig. 18. Motivo zigzag 2: “Ornamentación estilo Kurti.” (de Gisbert 2003: 232)



Fig. 19. Textil *Kurti* 3: “Detalle de lliclla estilo Kurti con serpientes estilizadas. Col. particular, La Paz.” (de Gisbert 2003: 323)

En este tercer ejemplo del motivo *Kurti* vemos una vez más la representación de la serpiente entre estrellas. Manteniendo su forma de zigzag, pero con variantes importantes en los extremos, su identificación resultaría muy difícil para quien no se dedica al estudio de los textiles. Si además tenemos presente, como bien nos explica Denise Arnold en su texto *Madre melliza y sus crías*, que el motivo textil del zigzag no sólo es encontrado dentro del pallay, sino que en muchos de los casos se lo utiliza para construir el borde que sirve de acabado del textil, descubrimos que para llevar adelante este tipo de lectura semántica de un motivo textil siempre se debe consultar con la tejedora y comprobar si el significado que esta persona le da forma parte del campo semántico propuesto. Así, en el capítulo dedicado al textil “Mama trama y sus crías” Arnold retoma una conversación que sostuvo con Juan de Dios Yapita y Cipriana Apaza Mamani hacia 1991 para llevar adelante una analogía entre la actividad de tejer y la de cultivar. Es justamente en medio de esta interacción que Cipriana Apaza explica que hay distintas técnicas para formar los bordes y que una de ellas consiste en hacer bordes tejidos con figuras como *nayra*, ojos; o distintos tipos de zigzag. (Fig. 20)



Fig. 20. Motivo *Link'u link'u*: “Borde tejido (sillku) con figuras de zigzag y ojos y con su flor en la esquina.” (de Arnold 1996: 387)

En este estudio Apaza habla del motivo zigzag que anda “serpenteando de un lado a otro” y que por eso lleva la denominación de *Link'u link'u* y que cuando construye un doble zigzag se lo llama *pä link'u*, que quiere decir aquello que “anda como el rayo”. Explica también que al tejer esta *salta* en el tejido se llama al rayo y se espera que éste traiga la lluvia. Lo novedoso de la semantización de este diseño por parte de esta tejedora es que en un determinado momento ella explica que:

Cuando va el doble zigzag, llamado *link'u link'u*, se lo llama con otro nombre también, *silla anu*: ‘perro cuya espalda es como montura’. Aparte de la comparación con un perro, este nombre puede referirse a un zorro que está pasando una chacra así. El zorro es llamado “el perro de la pampa”, *pampa anu*, en mi región. (1996: 392)

La manera en la que los significados de un mismo motivo textil se corresponden, coincide también con la relación respecto de un mismo personaje dentro de las prácticas textuales. Así, podemos conectar al zorro cósmico y su aparición durante la época de lluvia y la división del año agrícola con el de los cuentos orales que nos habla de la abundancia de productos y la relación entre zonas geográficas distintas. El zorro textualizado en el motivo textil del zigzag se inscribe dentro de ese mismo campo semántico y ya sea denominado *Kenko*, *Kurti*, o *Link'u link'u* presenta una significación compartida e invariable en distintas regiones de los Andes. La connotación social de nuestro personaje también se mantiene, puesto que si las prácticas textuales nos presentaban un ser que puede moverse en espacios contrarios y que se ve obligado a desarrollar estrategias de resistencia para adaptarse a las nuevas condiciones, la textualidad alternativa del textil también nos presenta un ser que representa una deidad que ha venido mutando por efecto del encuentro de distintas culturas. Así, la deidad Tiahuanacota de Tanga Tanga se transforma en Tunupa con los aymaras, después en Illapa durante el imperio Inca, para ser convertida en el apóstol Santiago o el mestizo Ekeko. Para la comprensión semántica de un motivo textil necesitamos la reconstrucción de sus nexos con otras textualidades y prácticas textuales. De estas relaciones desprenderemos un universo semántico que no sólo nos deja acercarnos a una red de conocimiento cifrado, sino que también nos invita a disfrutar de un universo estético nuevo en el que un motivo transmite un saber de percepciones y relaciones lógicas.

Zorros Textiles: Por una Estética²⁴ del Tejido Andino

Tomamos como fuente principal para la redacción de esta sección el estudio de Verónica Cereceda, Jhonny Dávalos y Jaime Mejía, *Una diferencia un sentido*, sobre los textiles de dos comunidades aledañas en los andes meridionales de Bolivia. Así, según nos informan estos investigadores al este de la ciudad de Sucre se sitúan numerosas comunidades indígenas que hablan quechua, llevan rasgos del mismo vestuario y en cuyos diseños textiles se puede apreciar un innegable tronco común. A todas estas comunidades se las denomina: Tarabuco. Al oeste y nor-oeste de Sucre se encuentran otras que toman la denominación general de Jalq'a. Lo que resulta sumamente interesante es notar que si bien los tarabucos y los jalq'as tienen un origen común, sus textiles difieren grandemente en textura, colores, disposición de figuras y motivos. Siendo de ayllus vecinos se esperaría encontrar textiles parecidos, mas al contrario sólo se ven grandes diferencias.

Perderse en la Trama de lo Imposible: La Estética de los Textiles Jalq'a

*husupa husupacac husupacainimpi husuc
husutimpas yman husun* ...*
(Tupaq Amaru en Murúa Martín citado
por Cereceda 1988: 291)

Si nos concentramos en el margen derecho de la imagen (Fig. 21), veremos el cuello largo de un ave de cuatro alas que tiene dentro, como parte de una visión radiográfica del mundo, probablemente heredada de la cultura Paracas, varios animales. El textil jalq'a dominado por pallay de hilos negros y rojos nos regresa una perspectiva laberíntica del mundo en la que un ave no sólo puede contener otras, sino además un sapo y un zorro. La idea de que un pájaro pueda concebir un sapo es desde ya tan imposible como que se pueda comer un zorro. (Fig. 22)

* Traducción al español de Verónica Cereceda:
el perdido que es perdido que de perdido se pierde, que se pierda, que se pierda... (Tupaq Amaru)

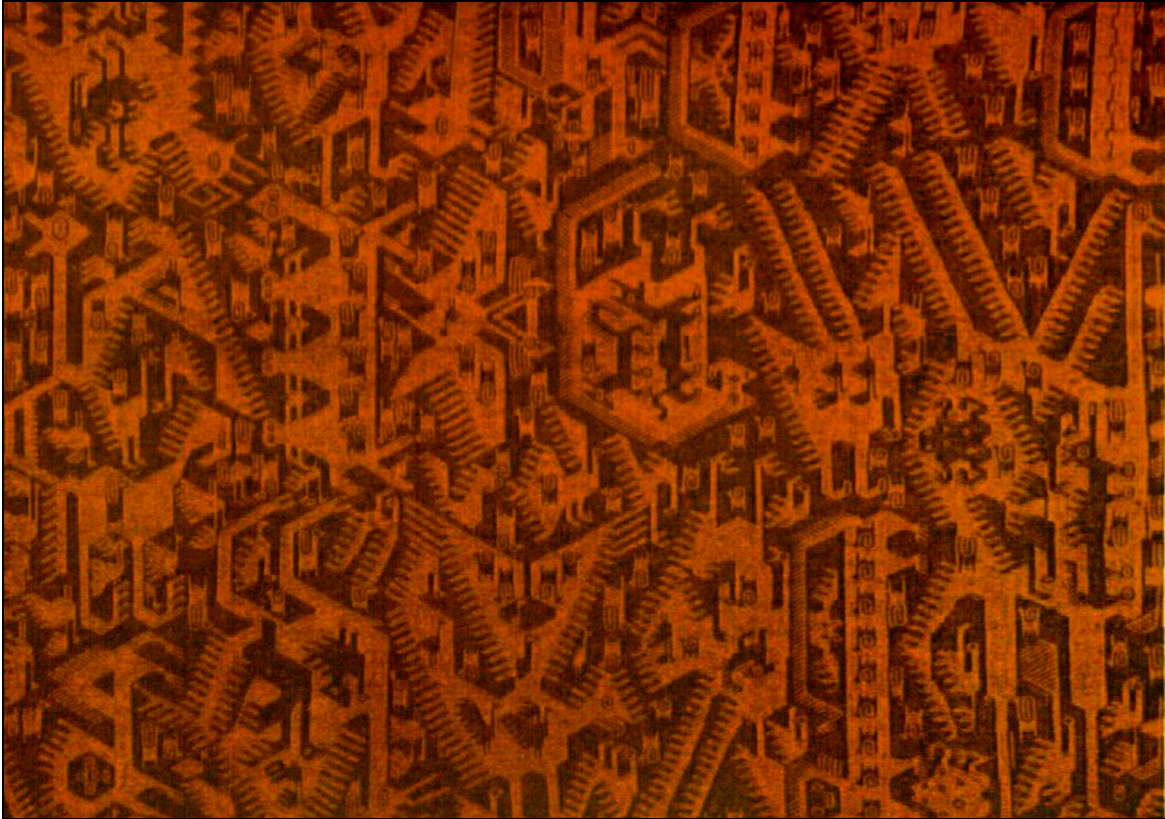


Fig. 21. “Axsu jalq’a. Con la cabeza hacia abajo, el personaje llamado ‘mono’. A la derecha, enorme pájaro con varias ‘crías’ en su interior.” (de Cereceda 1993: Fig. 29)

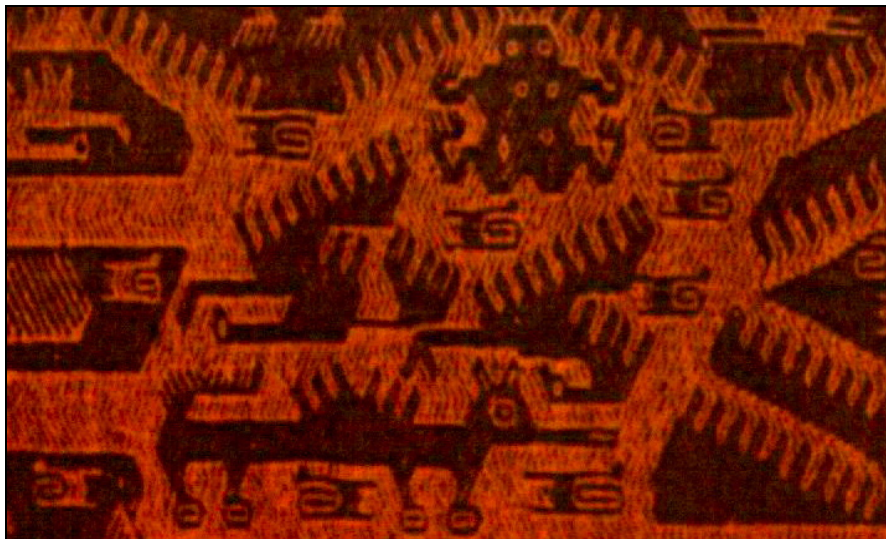


Fig. 22. Detalle de *axsu*²⁵ jalq’a en Fig. 21 volteada.

Si volteamos la imagen logramos ver en detalle a nuestro personaje, el zorro, junto a varias aves de distintos tamaños y un sapo de espalda moteada. Partiendo de las ideas expresadas por Cereceda respecto de los tejidos jalq'a vemos que el zorro forma parte de un contexto borroso, ambiguo y confuso, que esta investigadora explica como parte de la expresión de la siguiente idea:

Una idea de secreto, por ejemplo. Ese mundo está allí pero no se nos ofrece plenamente a la mirada, no precisa de nosotros para ser lo que es. Una idea de “no construido por el hombre”, no organizado por o para su comprensión o su mirada. Una idea del “umbral”: la difícil percepción nos obliga a detenernos un instante para adecuar no sólo los ojos sino también el alma –como la puerta de algún lugar sagrado- antes de ingresar en la lectura del pallay. (1993: 30)

A los habitantes de este lugar secreto se los denomina *khurus*²⁶, que según apunta Teresa Gisbert significa indómito, salvaje, no domesticado. Así, según nos explican estas investigadoras, se trata de seres extraños que aparecen en visiones, lugares apartados y solitarios. Nuestro personaje descrito por Cereceda como “zorro estirado con un hocico que parece pico” (1993: 37) nos muestra una realidad alterna en la que un zorro puede ser más largo de lo que suele ser, tener una joroba y en el que los feroces dientes forman parte de un delicado pico. Sobre los motivos *khurus* en general nos dirán las tejedoras que “siempre van a ninguna parte” (38) y que como una suerte de la representación del movimiento por el movimiento cumplen un sólo rol: el de perdernos en el mundo de las percepciones que encierra lógicas ocultas.

El Mundo de la Experiencia: La Estética de los Textiles Tarabuco

“Ponemos todo lo que vemos; lo que no vemos no lo ponemos.”
(Tejedora de Tarabuco en Cereceda 1993: 34)

Con motivos de zigzag en los bordes y en el centro, vemos un mundo ordenado por bandas. En éstas encontramos seres que podemos reconocer como los caballos con banderas, pájaros y las llamas. Cereceda apunta además, que es propio a los diseños tarabuco el contraste con el fondo blanco del tejido a través del uso de la degradación de tonos enteros (Fig. 23).



Fig. 23. “Axsu tarabuco de luto. Al centro y costados, dibujo en zig-zag llamado kenq’o. Entre los espacio del kenq’o, diseño con hojas llamado laqe laqe.” (de Cereceda 1993: Fig. 12)

A pesar de las bandas, estos textiles logran el efecto de ambigüedad y confusión a partir de una estrategia muy distinta a la de sus vecinos jalq’a. Siguiendo la explicación de Verónica Cereceda vemos como:

mientras los tonos definidos y contrastantes sobre el fondo permiten captar rápidamente las figuras, las degradaciones transforman el interior de las figuras en partes independientes que, a veces, desdibujan el todo. (1993: 27)

Teniendo en cuenta que Cereceda destaca diferencias en dos planos: el sensible que hace referencia al aspecto visual –formas, disposiciones espaciales y colores- y el del contenido que se concentra en las ideas expresadas, se nos explica también que en el plano del contenido, en este caso específico, encontramos dos tipos de figuras: continuas, subdivididas a su vez en abstractas –como *kenko-* y estilizadas, que si bien tienen

nombres del mundo real no representan cosas del mundo real, –como las hojas laqe laqe-; y discontinuas subdivididas a su vez en estilizadas –secciones de figuras continuas- e icónicas que evocan rasgos del personaje que representan –como un animal o una persona. Sobre el motivo *kenko* en la región de Tarabuco, Lynn Ann Meish apunta que este “motif, the zigzag, called mayu k’inku (zigzagging or winding river) is universal in the Tarabuco region”^{*} (1986: 252) regresándonos una vez más al campo semántico que tratamos con anterioridad para otras regiones de los Andes.

El zorro jalq’a, representado como parte de los personajes *khuru* y el tarabuco relacionado con el motivo *k’enko*, nos muestran dos estilos textiles estéticamente diferentes; así, a la vez que nos enfrentan a comprensiones distintas respecto de la manera en la que se puede lograr lo abstracto y lo confuso, también nos enfrentan a una novedosa apreciación sensible de lo bello; teniendo presente que, como bien explica Blenda Femenias, retomando a su vez el estudio de Cereceda en la introducción a *Andean Aesthetics*:

Cereceda seeks the roots of contemporary ideas about beauty (...) from her preliminary analysis some common themes emerge. First, Aymara terms may be general or refer to specific characteristics. Second, there is a relationship between aesthetic quality and other meanings. Third, terms for beauty often relate to verbs that imply certain operations done to an object, putting it into the state that is beautiful. Fourth, beauty is not a benign quality, it is related to danger and even to death[†]. (4)

Si destacamos que cuando vemos estos textiles podemos identificarlos con una comunidad específica y consideramos que ambas no se ignoran sino que muy por el contrario se toman como referencia constante, concordamos plenamente con Cereceda cuando expone que “[l]a identidad no es, solamente, entonces, una posición del

^{*} motivo de zigzag, llamado río k’inku (zigzageante o serpenteante río) es universal en la región de Tarabuco (Meish)

[†] Cereceda busca las raíces sobre las ideas contemporáneas de la belleza (...) de sus análisis preliminares emergen algunos temas comunes. Primero, los términos aymaras deben ser generales o hacer referencia a características específicas. Segundo, existe una relación entre la calidad estética y otros significados. Tercero, por lo general los términos para la belleza están relacionados con verbos que suponen ciertas operaciones realizadas a un objeto, llevándolo a un estado que es bello. Cuarto, la belleza no es una cualidad benigna, está en relación con el peligro e incluso con la muerte. (Femenias)

pensamiento, un universo elegido para ser representado, sino, también, la manera de hacer que ese universo aparezca bello.” (1993: 41) En este sentido el textil nos textualiza al identificarnos con una determinada cultura, a la vez que con una determinada estética, entendiendo por estética, siguiendo siempre a Cereceda:

una posición semiótica –interesándonos en el papel que desempeña esta categoría al interior de algunos textos culturales- y no en una reflexión filosófica acerca de la “estética” entendida como ciencia o estudio de lo bello. (1988: 285)

Notemos que en el caso del textil jalq’a, a pesar de tratarse de un diseño compuesto por colores opuestos –como son el negro y el rojo- los límites no son claros y las imágenes son confusas. Para el caso del textil tarabuco, si bien tenemos las bandas de diseños estableciendo áreas delimitadas, la degradación general de los colores disuelve las bandas y fusiona los diseños. Si tenemos presente que además lo bello en el contexto de los Andes, según nos explica Cereceda en “Aproximaciones a una estética aymara-andina,” siempre está en relación con la idea de “la mediación” y que por lo tanto el lugar de encuentro y de contacto, el *tinku* por excelencia, es uno de gran belleza puesto que relaciona sin disolver los elementos contrastantes; vemos que un concepto racional como puede ser el del encuentro, que en sí mismo genera gran tensión entre las partes, es al mismo tiempo un valor estético pues logra, a través de la disolución de la presión de aquello que entra en contacto, la percepción de lo bello. Así, el mundo de la conjunción es aquel que siendo difícil de lograr requiere de un intermediario que al relacionar las partes evita que éstas pierdan su identidad a la vez que promueve la belleza del encuentro.

Un zorro con pico de pájaro dentro de un ave o un río con hojas que conecta bandas de seres distintos, promueven una nueva manera de establecer relaciones y ya sea a través de una textualización del mundo de la experiencia o del de lo imposible el textil nos habla del concepto del encuentro como mediación a la vez que actúa como agente mediador entre el mundo que nos rodea y la comprensión de quienes somos. Parte también de esta comprensión estética del mundo, es la importancia que se da a la utilidad

de los objetos creados y al rol de quienes los trabajan, que para el de los textiles andinos son en su mayoría mujeres.

La Tela, la Mujer y la Araña

Ella (la mujer inca) hilaba la fibra y tejía
gran parte de la ropa que vestía su familia
y el huso lo llevaba a la tumba,
como símbolo de su condición femenina.
(John Murra, 1975: 149)

La dualidad andina que divide el mundo en dos mitades coincide con la división de las labores de tejer en los Andes. Así, siguiendo la propuesta de Andrea Heckman en *Woven Stories*, por lo general los chulos o gorros son tejidos por hombres con motivos comunes como huellas de llama, vizcachas o colores sólidos, dejando el resto de la labor textil en Ausangate a las mujeres. En este contexto, siguiendo esta vez a Denise Arnold y Juan de Dios Yapita en *Río de vellón* el tejido y el canto son expresiones del conocimiento femenino que incorporan tanto el cuerpo como la mente en la producción del significado. La mujer andina es un ser agente y sus saberes “no son un discurso subordinado sino un dominio paralelo asertivo, cuya enseñanza toca un universo de intercambio ecológico, moral y sensible.” (502)

Janet Berlo en su artículo “Beyond Bricolage: Women and Aesthetic Strategies in Latin American Textiles” propone que tejer –que resulta en una prenda- y procrear –que resulta en un hijo- representan en distintas comunidades andinas la capacidad de regeneración femenina. Vemos, entonces, como la naturaleza corporal femenina no sólo trabaja en el nivel de la reproducción biológica sino también a nivel de la reproducción de aspectos culturales que se expresan en el textil. Encontramos una comprensión de lo femenino que acompaña una actividad de suma importancia en el contexto de la sociedad andina. Respecto de la dimensión social de esta actividad, Andrea Heckman nos explica:

Quechua weaving is both social and communal. Aunts, daughters, grandmothers, children, nieces, and cousins along with an occasional male visitor may be present when weaving is being done* . (2003: 90)

El género en la producción textil andino es desde luego un tema sumamente interesante y extenso. Los textiles acompañan rituales, son vestimenta, objetos de uso, regalos de reciprocidad y medio a través del cual la comunidad se reúne y relaciona con sus espacios sagrados. Con motivos que nos transportan a un lugar geográfico específico y otros que sin ser mapas nos remiten a estos mismos lugares, vemos que si bien los hombres, en la actualidad principalmente, tienen que acomodarse cada vez más a las exigencias del texto escrito; las mujeres, por su parte, tienen la gran responsabilidad de mantener estas textualidades. Cifra de conceptos, archivo histórico y promotor de nuevas comprensiones ideológicas y estéticas, el textil es una textualidad alternativa que merece ser más estudiada. De igual manera, es momento de reconocer la participación de las mujeres que, como la araña -desde el cuerpo- vienen confeccionando el tejido cultural que nos viste, identifica y envuelve.

* El tejido quechua es tanto social como comunal. Tías, hijas, abuelas, niñas, sobrinas y primas junto a algún visitante masculino ocasional pueden estar presentes cuando la actividad de tejer se lleva a cabo. (Heckman)

Notas

- ¹ **Juan Díez de Betanzos y Araos** (1510-1576) fue explorador y cronista español que acompañó a Francisco Pizarro y Diego de Almagro en la conquista del Perú. Fue uno de los pocos conquistadores que logró aprender quechua lo que le valió ser intérprete de Pizarro. Su obra más importante titula *Suma y narración de los Yncas*, escrita hacia 1551 salió en edición completa en Madrid el año 1987.
- ² **Tiahuanaco**, Tiwanaku, es el nombre con el que se denomina una cultura que probablemente inició hacia el año 2000 a. C. y colapsó alrededor del 1000 d. C. En la actualidad es un centro arqueológico situado en el altiplano boliviano al sureste del lago Titicaca.
- ³ **Pedro Sarmiento de Gamboa** (1530?-1592) fue un marino, explorador, escritor, historiador, astrónomo y científico español que llegó al Perú hacia 1557. Su obra *Historia Índica* fue descubierta recién en el siglo XX.
- ⁴ **Ludovico Bertonio** (1552-1625) fue un jesuita italiano, aymarista y lingüista que publicó en 1612 la obra *Vocabulario de la lengua Aymara* considerado el más completo a nuestros días.
- ⁵ **Huaca** es un término que posee varias acepciones. Hace referencia a dioses, objetos, templos y lugares de culto. También los incas, los curacas y los sacerdotes eran considerados huacas por su habilidad de comunicarse con lo sagrado. Se debe tener presente que los cronistas utilizaron este término para denominar deidades propias a los indígenas. En líneas generales se utiliza para denominar todo aquello que es sagrado.
- ⁶ John Howland Rowe y la escuela norteamericana propone las siguientes coordenadas espacio temporales para ordenar las diferentes unidades arqueológicas: Precerámico; **Horizonte Temprano** (1800 a. C.) con culturas como Paracas, Chavín y Tihuanaco 1; Período Intermedio Temprano (100 d. C.) con las culturas Moche 1-4, Nazca 1-9 y Tiahuanaco 2-3; Horizonte Medio (700 d. C.) Pachacamac, Wari y Tiahuanaco expansivo; Intermedio Tardío (1100 d. C.) Chimú, Huancas y Collas; y Horizonte Tardío (1465 d. C.) propio a la cultura Inca.
- ⁷ **Tahuantinsuyo** o Tawantin Suyu en quechua era la manera en la que se designaban las cuatro regiones del imperio Inca: Chinchaysuyo (Chinchay Suyu) al norte, Collasuyo (Qulla Suyu) al sur, Antisuyo (Anti Suyu) al este y Contisuyo (Kunti Suyu) al oeste. Todo esto a partir de su capital el Cuzco.
- ⁸ **Ayllu** nos explica Arnold, *Madre melliza y sus crías* (1996), es muchas veces usado como término para referirse a una comunidad o aldea.
- ⁹ **Mit'a** es una organización de trabajo que desarrolla una economía de mercado basada en productos y servicios para el imperio. Fue un sistema utilizado tanto por el imperio Inca como por el español. Es un sistema en el que cada grupo de indígenas aporta con una cantidad determinada de productos o un número determinado de trabajadores que son movilizados durante varios meses del año hacia zonas en las que se los requería para diversas actividades.
- ¹⁰ Pachacútec o Pachakutiq en quechua (1400?-1471?), noveno gobernante del estado inca, fue quien dio inicio a la conquista del **Collao**. Esta empresa fue terminada por su hijo y sucesor Túpac Inka Yupanqui (1440?-1493?).

¹¹ Respecto de la **división del territorio** antes de la llegada de los españoles. El estudio de John Murra sobre el “control vertical” y el de Ramiro Condarco sobre la “simbiosis interzonal” nos explican que debido a que la zona andina presenta un relieve geográfico muy quebrado, es decir pisos ecológicos que permiten el cultivo de un solo producto, las distintas culturas andinas se vieron en la necesidad de llevar adelante una suerte de control de varias “islas” territoriales en diversos ambientes geográficos, lo que aseguraba la obtención de productos de la puna, el valle y las tierras cálidas.

¹² **Paracas** fue una importante cultura andina que se desarrolló entre los años 800 y 200 a. C. en lo que los arqueólogos denominan como Horizonte Temprano. Fue descubierta entre los años 1925 y 1930 y su nombre es utilizado para designar un estilo de textiles y cerámica. La cultura Paracas influyó en los Valles de Cañete y Topará por el norte y en los Palpa y Nazca por el sur.

¹³ Las **materia prima** más importante en la costa es el algodón, mientras que en la sierra es la lana de vicuña, oveja, llama o alpaca. Se sabe que los textiles más finos en época del imperio inca combinaban estos materiales con pelo de vizcacha y murciélago.

¹⁴ El estudio de Ran Boytner *Class, control and Power* (2006) es uno de los textos más completos sobre la botánica andina y su intervención en la elaboración de colores para el **teñido**. En los Andes los colores para los textiles se dividen en naturales y teñidos. Si tenemos presente que el fuego cumple un rol determinante en la cocción de los colores, resulta de gran interés notar que la tradición oral sobre el origen del fuego en los Andes también tiene como personaje central al zorro. Así, el cuento que titula “Origen del fuego” narra como el zorro fue instruido por su adversario a buscar el fuego de distintos cuerpos celestiales para calentar su cena. En el transcurso de su viaje la cola del zorro prende fuego y éste se ve obligado a regresar a la tierra sólo para descubrir que mientras él buscaba fuego su adversario se había comido toda la comida. Este tema amerita ser explorado en un estudio aparte.

¹⁵ El **hilado** es uno de los procesos más importantes en la elaboración del textil y abundan datos etnográficos que describen esta actividad. Como parte de esta técnica encontramos la del torcido de las hebras y este puede ser hecho a la izquierda en “S” o a la derecha en “Z.” La manera en la que se lleva adelante el torcido depende de la región y parte de parámetros culturalmente establecidos; así, por ejemplo, un torcido que genere un hilo compuesto por una hebra torcida en “S” y otra en “Z” será de uso sagrado por estar en relación a la idea de complementariedad del mundo.

¹⁶ La **urdimbre** es el conjunto de hilos que se colocan paralelamente en el telar. Se trata de un patrón determinado por cada región para dar límites al marco espacial del textil. A este patrón acompaña la práctica empírica del tejer.

¹⁷ **Lliclla** es una palabra quechua que se traduce al español como manto femenino.

¹⁸ **Yatiri** es una palabra aymara que se traduce como “persona que sabe”, sabio.

¹⁹ El motivo **Inti** o sol, siguiendo siempre a Silverman, se presenta en cuatro formas distintas para expresar ideas acerca del tiempo cotidiano, sea la delimitación de la hora diaria o la percepción de las estaciones. Este motivo guarda información sobre los solsticios de junio y diciembre tan importantes para coordinar las tareas agrícolas y pastoriles.

²⁰ Lee Anne Wilson, “Nature versus Culture”, propone que el motivo **ch'uncho** aparece con la cultura inca para representar el concepto de lo que está dentro en oposición a lo que está fuera. *Ch'uncho* desde la perspectiva de los incas, nos explica esta investigadora, es el habitante de la selva no civilizado y está en relación con los mitos de creación que se encuentran en Q'ero y en otras regiones de los Andes. Uno de estos mitos es el mito de Inkari que relata como Inkari fue el primer inca nacido de la unión del sol y una

mujer salvaje dando origen a la civilización incaica. Se sabe que fue capturado por los españoles y decapitado. Parte del mito consiste en la espera de su regreso cuando su cuerpo desmembrado se termine de reconstituir bajo tierra. Sobre este mito Wilson propone que *ch'uncho* representa una suerte de héroe cultural mitológico que refleja de manera insistente la sobrevivencia de una visión de mundo preconquista.

²¹ **Listas** son las franjas delgadas y anchas que carecen de motivos textiles. Es otra manera en la que se hace referencia a las secciones de pampa del textil. Según la investigación de Silverman, *El tejido andino*, las listas pueden ser leídas como kipus.

²² Fray **Antonio de la Calancha** (La Plata 1584 – Lima 1654) fue uno de los cronistas de Charcas. Estudio teología en la Universidad de San Marcos de Lima y escribió *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, cuyo primer tomo apareció hacia 1631, dejando uno segundo incompleto pero publicado en Lima en 1653.

²³ **Santiago** de Zebedeo (5 a. C. – 44 d. C.), llamado también Santiago el Mayor, fue uno de los apóstoles de Jesús de Nazaret. Como patrón de España fue un símbolo del combate contra el Islam, naciendo así la imagen de Santiago Matamoros quien intervenía milagrosamente a favor de los cristianos en las batallas contra los musulmanes. Con la llegada de los españoles a América Santiago Matamoros adopta la identidad de Santiago Mataindios.

²⁴ Compartimos la comprensión sobre la **estética** que propone Blenda Femenias y que establece que “aesthetics is rooted in culture, so that the study of art should be grounded in ethnology.” (3)

la estética está enraizada en la cultura, de manera que el estudio del arte debería basarse en la etnografía (Femenias)

²⁵ **Axsu** es una palabra aymara para designar una túnica femenina que data de tiempos precolombinos.

²⁶ **Khuru** palabra en quechua cuya traducción al español significa indómito, salvaje, no domesticado.

CAPÍTULO IV
REÍR Y PERMANECER:
LO CÓMICO EN *DIOSSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ*
Y EL HUMOR EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

Las practicas textuales de leer el cosmos o contar cuentos que acompañan distintas actividades como la de tejer prueban tener elementos comunes. El seguimiento de uno de estos, como es la huella oral del zorro, nos deja conocer la manera en la que este personaje es caracterizado en la región de los Andes. Así, lo vemos representado en los textiles a través del motivo zigzag que si bien retrata la manera en la que los zorros caminan, también destaca su asociación con el dios del rayo, con Machacuay –la serpiente entre estrellas-, y con Mayu –la Vía Láctea. De las prácticas textuales se pueden desprender otras tantas características como su capacidad de predecir el año agrícola, su habilidad para transitar espacios opuestos, su participación en rituales de paso y su personalidad de pícaro, carismático y seductor. Parte de una oralidad compartida, estas textualidades presentan un personaje cuidadosamente caracterizado que ha sabido mantener los rasgos que lo definen. En este contexto, el ingreso del zorro a la tradición del texto escrito nos deja seguir su paso desde una de sus primeras apariciones en el manuscrito del siglo XVI, *Dioses y hombres de Huarochirí*, hasta su ingreso en el siglo XX con la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* del escritor peruano José María Arguedas. Cabe destacar que si bien se trata de dos textos escritos, éstos son parte de una tradición oral que ha sabido mantenerse.

Ya sea que veamos al zorro interactuando con animales, dioses y seres humanos en el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*, o hablando, cantando y bailando en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, encontramos un personaje misterioso, carismático, embaucador y, principalmente, divertido. Si bien ambos textos han sido objeto de múltiples lecturas, sólo un estudio de Martin Lienhard se ha concentrado en el aspecto jocoso del personaje del zorro en la novela de Arguedas. Así, siendo que lo risible de nuestro personaje aparece como una de las características más constantes en las textualidades hasta ahora consultadas, un análisis riguroso del aspecto cómico en el manuscrito y el humorístico en la novela reclama un estudio detallado.

De lo Cómico

El filósofo francés Henri Bergson propone que la fantasía cómica puede ilustrarnos sobre el proceder de la imaginación humana, social, colectiva y popular. Este investigador parte de la idea de que nos reímos cuando una persona nos da la imagen de una cosa y afirma que lo mecánico amoldado a lo vivo produce un efecto cómico. Siguiendo la propuesta de Bergson “[l]as actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo.” (49) Resulta cómico, entonces, todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento en el que no nos ocupábamos de la misma, al mismo tiempo que se propone que por ley general “si una causa produce un efecto cómico, éste será tanto más cómico cuanto más natural nos parece la causa que lo determina.” (37) Bergson establece, además, que sólo los seres humanos podemos ser cómicos puesto que es de la persona misma de quien lo cómico recibe materia, forma, causa y ocasión. Finalmente, propone que lo cómico se dirige a la inteligencia pura ya que en una sociedad de puras inteligencias probablemente no se lloraría, pero quizá todavía se podría reír.

Alfred Stern, también desde la rama de la filosofía, responde a la propuesta de Bergson exponiendo que el mundo en el que vivimos es un mundo de emociones y valores, de manera que la creación de una filosofía de la risa y el llanto debería sentar sus bases en una teoría de los valores. Así, este estudioso propone que la inteligencia comprende, que no ríe ni llora, que la risa y el llanto no son manifestaciones del sujeto cognoscente sino del sujeto apreciante, y que, por lo tanto, las entidades que nos hacen reír o llorar no son racionales, sino emotivas. Vemos entonces, siguiendo la propuesta de Stern, que:

si lo cómico no existe fuera de aquello que es propiamente humano, se debe a que el hombre es el único ser portador de todos los valores intelectuales y morales, y por ello el único ser que sufre la degradación de los mismos. (47)

En este contexto, Stern nos explica que cuando tiene lugar la degradación de un valor, se produce un efecto cómico, se ve la facilidad con que ese valor puede ser degradado de manera general y hasta qué punto puede originarse su pérdida, teniendo en

cuenta que si un valor se pierde, lejos de provocar un efecto cómico, provoca el llanto. Tanto la degradación como la devaluación se encuentran presentes en el sistema axiológico de un individuo que es, a su vez, una mezcla de valores individuales, colectivos y universales. La diferencia entre una degradación y una devaluación consiste en que mientras que un valor, sea este positivo o negativo, siempre puede bajar de grado en una degradación, sólo se devalúa si se acerca a un dominio exento de valores. Finalmente, Stern nos recuerda que se debe tener en cuenta que “[p]ara ser cómicos, un hombre o una cosa deben hallarse en relación con un valor superior o un sistema de valores superiores. Pues sólo ante un valor superior puede un valor inferior constituir un valor degradado.” (98) Si en algún caso se pasa de un valor inferior a uno superior se da una gradación de valores, y la expresión de esta gradación es la admiración.

Las técnicas que describe Bergson para lograr lo cómico nos parecen de gran pertinencia al tratar el tema en la tradición oral de los cuentos sobre el zorro en los Andes. Así, como habíamos apuntado con anticipación en el capítulo dos de este trabajo, podemos ver la técnica de la “bola de nieve” cuando se cuentan las fechorías del zorro en el cielo, además de advertir como “la mecánica corporal” de nuestro personaje se impone sobre todas sus capacidades intelectuales y hace que este caiga fuera de la manta que hubiera salvado su vida. De igual modo, en coincidencia con Bergson, vemos que la caída y posterior muerte del zorro resulta tanto más risible en la medida que “conocemos la génesis del cuento,” desde que este personaje logra ser llevado al cielo hasta su fatal desenlace. Tanto Bergson como Stern ven lo cómico como una característica propiamente humana. En este contexto, resulta sumamente interesante notar que tanto el zorro de los cuentos orales como el del manuscrito es humanizado a través del lenguaje, todos los personajes en estas narraciones se comunican a través del habla, y, lo que resulta de gran interés para nuestro estudio, también son humanizados a través del textil, el zorro de los cuentos orales siempre viste chaleco rojo y sombrero o zapatos de cuero.

Haciendo una lectura ahora desde la vertiente de Alfred Stern, vemos que los valores que se degradan en el cuento oral “El viaje al cielo” son: la perseverancia, el zorro es perseverante hasta lograr la meta de llegar al cielo pero por sus desmanes no logra su objetivo de sobrevivir el viaje; el respeto, el zorro falta el respeto a todos los asistentes del banquete y en especial a los loros; la dignidad, se nos dice en todas las

versiones que el zorro se comporta muy mal porque está completamente borracho; y la amistad, siendo que los amigos que lo ayudan a viajar al cielo –sea la araña, el cóndor o alguna otra ave- llegado el momento lo abandonan a su suerte. Vemos entonces que si bien el zorro es pícaro y logra metas parciales, no es lo suficientemente maduro – intelectual y emocionalmente- como para lograr la meta última de sobrevivir en el marco de la sociedad andina en la que este animal está en relación con la transición de la niñez a la vida adulta. Finalmente, respecto de la propuesta de Stern sobre la existencia de valores individuales, colectivos y universales, es importante puntualizar que en esta investigación se estudia la degradación de valores en el contexto social en el que se produce el discurso. Así, los valores serán individuales, colectivos y universales dentro de la comprensión que cada comunidad tenga de lo que significa ser un individuo y una colectividad en el marco de una respectiva universalidad. Tanto la propuesta de Bergson sobre los mecanismos de lo cómico, como la de Stern sobre la interpretación de los mismos, nos serán de gran utilidad a la hora de analizar nuestro primer texto escrito, *Dioses y hombres de Huarochirí*, en el que encontramos un personaje cuyas apariciones cumplen con todas las características de lo propiamente cómico.

Dioses y Hombres de Huarochirí

Quienes se dedican al estudio del manuscrito del siglo XVI *Dioses y hombres de Huarochirí* son constantes en el reclamo de una mayor atención hacia este documento tan importante para la región de los Andes. Así, si bien se han venido dando distintos estudios sobre este texto, todavía hay muchos aspectos del mismo sin explorar. Quizá la razón más importante para comprender la escasa producción crítica, se pueda atribuir al difícil acceso que se tuvo y todavía se tiene a esta obra. Así, resulta interesante hacer un recuento histórico de cómo fue que este documento se hizo accesible.

Como parte del catálogo 3169 folios 64R a 114R, el manuscrito quechua *Runa Yndio Ñiscap Machoncuna* conocido bajo el título que le diera José María Arguedas: *Dioses y hombres de Huarochirí*, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Así, la primera aparición del manuscrito se dio hacia 1939 cuando Albert Herrmann Trimborn publicó en Leipzig la mayor parte del documento junto a su traducción al alemán. Debido al evento de la Guerra Civil Española, que impidió que este investigador visitara la

Biblioteca Nacional de Madrid, recién en 1941 Trimborn logró publicar el resto del documento como una adición al texto de 1939. En 1942 Hipólito Galante presentó una nueva edición del texto esta vez con copias del manuscrito en una versión puntualizada y refonologizada al dialecto del quechua cuzqueño, glosario, índices, una traducción al latín y una traducción de la traducción latina al castellano realizada por Ricardo Espinosa. Pero no fue hasta 1966 que José María Arguedas ofreció la primera traducción directa del manuscrito quechua al español junto a un estudio biobibliográfico sobre Francisco de Ávila¹ y un análisis del manuscrito y del *Tratado* de Ávila escrito por Pierre Duviols. En 1967 Trimborn publicó una nueva edición con transcripción del texto, edición anotada al alemán y con una segunda parte sobre los dioses y el culto en Huarochirí escrita por su discípula Antje Kelm. Hacia 1980 Gérald Taylor presentó una transcripción literal del texto junto y su traducción al francés y en 1983 salió en dos tomos la edición anotada de George Urioste con una presentación de John Murra e índice onomástico y toponímico. El mismo Urioste junto a Frank Salomon publicó hacia 1991 una edición bilingüe, quechua e inglés, con un extenso ensayo introductorio escrito por Salomon, transcripción del manuscrito por Urioste, glosario de palabras no traducidas, índice de palabras y una extensa bibliografía. Finalmente, el 29 de febrero de 2012 y como parte de la conmemoración de los cien años del nacimiento de Arguedas, el Instituto de Estudios Peruanos reeditó la traducción que hiciera este autor siendo que lleva ya cuarenta años agotada.

El difícil acceso al documento viene acompañado de un interesante debate respecto de la fecha de composición del manuscrito y su autoría. A este respecto Trimborn propone que el documento fue escrito entre 1607 y 1608. Arguedas, por su parte, establece que data de finales de 1597 o comienzos de 1598. Taylor opina que se trata de un texto posterior al *Tratado* de Ávila y que por lo tanto tuvo que ser compuesto después 1608. Salomon y Urioste en coincidencia con Trimborn afirman que el manuscrito precedió al *Tratado* y que por lo tanto fue redactado hacia 1608. De igual manera existen criterios encontrados respecto de la autoría. Mientras Trimborn y Galante propone que fue Ávila el autor del manuscrito, Taylor expone que fueron indígenas bilingües quienes, por encargo de Ávila, escribieron sobre los temas que a este último le

interesaba cubrir en su *Tratado*. Arguedas, por su parte, propone que Ávila no pudo ser el autor del texto, argumentado que:

El estilo del manuscrito es predominantemente oral. La narración fue dictada quizá por más de un informante según se hable de la historia de uno u otro pueblo; o fue escrita por alguien que conocía, no como observador sino como participante, la materia que se trata de perennizar. (*Dioses y hombres* 10)

El papel de Ávila, según nos explica Arguedas, habría sido el de promotor de una encuesta sobre el tema de las creencias indígenas, de allí su participación en la revisión y las anotaciones marginales que utilizaría más adelante en su campaña de extirpación de idolatrías. A este respecto y sin hacer una afirmación conclusiva George Urioste explica en la introducción de su texto *Hijos de Paya Qaqa* que se trata de una colección editada de varias tradiciones orales de la región de Huarochirí “sin que se pueda hablar de un autor o autores propiamente dichos.” (1: xxiv) Como parte de esta propuesta que relaciona el manuscrito con la tradición oral, Nina Gerassi-Navarro propone que se trata de una recopilación de testimonios orales de los pobladores de Yunca, Checa y Concha y que “[l]a diversidad de comunidades, cada una con su historia particular, explicaría la pluralidad de voces, digresiones, contradicciones y diferencias lingüísticas que recorren el texto.” (98-99) Después de haber consultado el texto de Alejandro Ortiz Rescaniere titulado *Huarochirí cuatrocientos años después* pensamos que se puede dar firme apoyo a quienes ven en el manuscrito huellas inconfundibles de la oralidad, descartando así la posible autoría de Ávila, ya que según nos recuerda Ortiz, la gente de Huarochirí ha sabido conservar sus tradiciones míticas sin la intervención del manuscrito:

Pero con cuánta fidelidad narran las desventuras, las proezas, los mismos actos divinos a pesar de que los separan cuatrocientos años de violencia y negación. La lengua ha cambiado pero la fábula mítica, las formas, hasta en sus detalles, permanecen. (8)

En la ladera oeste de la Cordillera Central del Perú y parte del actual departamento de Lima, Huarochirí es la región de la cual se obtiene la relación oral que documenta el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*. Los investigadores, que

además de dedicarse al estudio de las traducciones se han concentrado en el análisis del contenido, proponen que se trata de un texto que cuenta la historia precolonial y colonial de la región. A este respecto Frank Salomon en su ensayo introductorio a *The Huarochiri Manuscript* establece que si bien el texto intenta presentar una narrativa coherente, el proceso de edición al que se ve sometido lo convierte en un documento hasta cierto punto incompleto. Así, si bien se intenta un desarrollo cronológico que vaya de los mitos² precoloniales a la llegada de los españoles, en muchos casos se pueden ver saltos al pasado precolonial en un intento por completar la narración. Salomon llama también la atención al factor de las similitudes que existen entre este texto y la *Biblia*³ católica y propone que éstas pueden explicarse a través de la figura del padre Ávila quien podría haber impuesto su perspectiva europea de forma directa o indirecta. Sobre este aspecto Salomon apunta que si bien el libro presenta una sorprendente arquitectura bíblica, hay pocos momentos de sincretismo del material propio al cristianismo europeo y las creencias andinas. Pero si bien el tema bíblico es notable, Salomon deja claramente establecido que no será el tema religioso el más importante a lo largo del conjunto de narraciones sino, como anota en “How the huacas Were”, aquel que narra:

how a group of formerly marginal herding lineages rooted in the high tundra advanced under the patronage of the mountain deity Paria Caca into the richer middle and then lower valleys, conquering the aboriginal Yunca peoples, and at the same time welding themselves into the complex ritual regimen the Yuncas had possessed. It accords great importance to the aboriginal female deity Chaupi Ñamca, who is in some ways Paria Caca's down-valley counterpart*. (7)

Las invasiones de los Yauyos serranos y los Yunca vallunos se basaron en la necesidad mutua de manejar el territorio en forma vertical de manera de poder utilizar las tierras bajas cultivables del valle y tener acceso al curso de las aguas provenientes de las montañas que riegan esos mismos terrenos. Nótese además que ambos grupos están

* como un grupo de linaje formalmente marginal enraizado en la alta tundra avanzó bajo patrocinio de la deidad montañosa Paria Caca hacia los valles centrales y luego bajos, conquistando la gente aborigen Yunca y, al mismo tiempo, engranándose en el complejo ritual que poseían los Yunca. Lo que confiere gran importancia a la deidad aborigen del valle bajo Chaupi Ñamca, que es en algún modo la contraparte femenina de Paria Caca. (Salomon)

compuestos por varias comunidades y por la división tradicional que las divide entre la parte de arriba y la parte de abajo respectivamente. Así, tenemos los Yauyos de arriba y los Yauyos de abajo, y los Yunca de arriba y los Yunca de abajo para cada una de las comunidades que forman cada uno de los grupos grandes denominados Yauyos y Yunca. Tal configuración explica, de alguna manera, la inestabilidad de las relaciones y los importantes nexos e influencias entre ambas zonas. Según Gary Urton:

The invading Yauyos pastoralists established themselves in the Huarochirí area in opposition to the autochthonous population of lowland agriculturalists. In fact, however, it seems likely that the aboriginal farmers of the area were themselves of Yauyos origin. That is, the agriculturalists had moved into this area in remote antiquity, became assimilated, and were then overrun by this later migration of peoples of the same Yauyos ancestry*. (1999: 63)

El tema de este movimiento migratorio es la base del discurso sobre el cual se construye la narración en *Dioses y hombres de Huarochirí*. Ésta, por su parte, ha sido también objeto de estudio y se han dado múltiples propuestas acerca de su organización. Así, George Urioste nos propone una secuencia evolutiva del manuscrito que si bien no puede tomarse como absoluta, puesto que hay períodos más bien simultáneos, establece una división del manuscrito en seis partes. Estas partes son: la era de “La oscuridad y el caos,” la de “Ordenación del universo” que tiene como huaca principal a Cuniraya Viracocha, “Horticultura y cultivos de temporal” donde se narra el dominio de los pueblos Yunca, “Acueductos, irrigación y agricultura intensiva” dominio de los serranos Yauyos, “Dominación del estado incaico sobre los ayllus locales,” y, finalmente, la era de “La invasión española y la colonia temprana.” En un intento similar, Frank Salomon también divide el manuscrito en seis partes: “Tiempos antiguos,” “Ciclo de Paria Caca y los mitos de identidad grupal,” “Chaupi Ñamca y la mitología de género,” “Los incas vistos desde Huarochirí,” “La invasión española vista desde Huarochirí” y “Capítulos

* Los invasores pastores Yauyos se establecieron en el área de Huarochirí en oposición a la población autóctona de agricultores de tierras bajas. Sin embargo, en realidad parece ser posible que los agricultores aborígenes del área hayan sido ellos mismos de origen Yauyo. Es decir, los agricultores se habían trasladado a esta área en una antigüedad remota, fueron asimilados y luego invadidos por esta posterior migración de personas de ascendencia igualmente Yauyo. (Urton)

especiales.” Aquí es importante explicar que además de una división del manuscrito en partes se debe tener presente la propuesta de Sabine Debenbach-Salazar quien, en su artículo “El arte verbal de los textos quechuas de Huarochirí,” afirma que de manera general se pueden distinguir dos géneros a lo largo de los treinta y un capítulos y suplementos:

primero, las narraciones de un tiempo anterior, muchas veces mítico, que cuentan las acciones de los seres sobrenaturales, y con frecuencia dan testimonio de un efecto directo de ellas en la estructura socio-política y geo-ecológica del tiempo en el que se cuentan; segundo, las descripciones “etnográficas” que presentan determinadas ceremonias o ritos del tiempo del narrador, frecuentemente relacionadas con los contenidos de los mitos; siempre están ubicadas en un espacio geográficamente definido. (21-22)

Así, pensamos que esta idea sobre los dos géneros deberá tomarse en cuenta a la hora de proponer cualquier tipo de orden para el manuscrito, considerando que ambos géneros se encuentran a lo largo de todo el texto y al principio, en el medio y al final de cada uno de los capítulos. Una perspectiva informada sobre este documento es el contexto en el cual se inscribe nuestro análisis del personaje del zorro y su ingreso en la tradición del texto escrito.

El Zorro como Personaje Cómico

Para llevar adelante el análisis del zorro como personaje cómico del manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* trabajamos con la traducción que José María Arguedas realizará sobre este texto. Sobre ésta, John Murra nos explicará que si bien el escritor peruano encontró tiempo para hacer la traducción de tan importante documento “lo hizo durante un período de crisis interior en el que se sentía apurado y haciendo uso de una transcripción deficiente.” (1: x) En coincidencia con Murra, George Urioste establece que si bien la transcripción empleada por Arguedas impidió una traducción adecuada de muchos pasajes, “su estilo brillante fácil y auténtico a la realidad andina, hacen que su traducción tenga un sabor especial donde se aprecia la pluma de un escritor de talla.” (1: xvi)

En este contexto, privilegiamos la traducción de Arguedas no sólo porque nos acerca a la novela de la que hablaremos más adelante, sino por su gran valor narrativo que ya desde la introducción nos deja disfrutar su estilo narrativo. Esta introducción, que ingresa al lector en la lectura del único texto en quechua de los siglos XVI y XVII, da cuenta, como bien apunta Arguedas, de la concepción que los pueblos prehispánicos tenían de su origen, del mundo y de sus relaciones con el universo y con otros seres humanos en la región de los Andes. De igual manera aclara, como habíamos expuesto con anticipación en este capítulo, que el texto no puede ser atribuido a Francisco de Ávila por ser la obra de estilo predominantemente oral. Adelanta, que tanto el etnólogo como el historiador podrán “presenciar actos, ver rostros, sentir la palpitación de quienes creyeron en los dioses antiguos;” (*Dioses y hombres* 11) a la vez que califica de poéticos ciertos pasajes de la obra como aquél que trata de Yacana, la llama del cosmos, que un día le mostrara su padre cuando niño. Finalmente, el escritor peruano nos dirá:

En este sentido es una especie de *Popol Vuh* de la antigüedad peruana; una pequeña biblia regional que ilumina todo el campo de la historia prehispánica de los pueblos que luego formaron el inmenso imperio colonial organizado en el virreinato del Perú. (*Dioses y hombres* 9)

La primera vez que vemos al zorro como personaje dentro del manuscrito *Dioses y hombres de Huarochiri* es en el Capítulo 2 que titula “Cómo sucedió Cuniraya Viracocha⁴ en su tiempo y cómo Cavillaca parió a su hijo y lo que pasó.” En este capítulo se nos relata como el dios Cuniraya Viracocha, en tiempos muy antiguos, tomó la apariencia de un hombre muy pobre y se dedicó a vagar por los pueblos. Así, en medio de su recorrido, encontró a Cavillaca, una doncella muy hermosa, tejiendo al pie de un árbol de lúcuma. Entonces, Viracocha se convirtió en pájaro, subió al árbol y echó su germen masculino en un fruto que dejó caer delante de la mujer. Ésta lo comió, quedó embarazada y dio a luz a un hijo. Pasado un año, la madre hizo llamar a las *huacas* de todas partes con el fin de encontrar al padre. Ya en la reunión y después de esperar sin éxito que el padre se pronuncie, ordenó a su hijo que gatee hasta su padre. Así, el niño gateó hasta el dios harapiento y cuando la mujer descubrió quien era el padre, muy disgustada, tomó su hijo y corrió en dirección al mar. El dios, que para este momento

había tomado ya sus ropas de oro, salió en pos de la mujer encontrando en el camino a varios animales a quienes les preguntó si acaso habían visto a Cavillaca y cuán cerca estaba de encontrarla. De acuerdo a las respuestas positivas y alentadoras o negativas y desalentadoras, fue confiriendo dones o maldiciendo a los informantes. Fue así que cuando encontró al zorro, éste le dijo:

“Ella ya está muy lejos; no la encontrarás.” Cuniraya le contestó: “A ti, aun cuando camines lejos de los hombres, que han de odiarte, te perseguirán; dirán: ‘ese zorro infeliz’, y no se conformarán con matarte; para su placer, pisarán tu cuero, lo maltratarán.” (29)

Para cuando Cuniraya Viracocha llegó al mar Cavillaca ya se había sumergido con su hijo convirtiéndose ambos en piedra. Si bien la aparición del zorro en esta historia es breve, podemos ver que coincide con la narrativa del zorro en la región de los Andes. Así, el manuscrito confirma que se trata de un animal que los pobladores de distintas comunidades no quieren ver cerca de sus cosechas o rebaños. De igual modo, es interesante notar que por lo general cuando aparece mencionado en el manuscrito lo hace junto a otros animales como el cóndor o el puma, animales con los que también interactúa dentro de la narrativa de los cuentos orales sobre el zorro. Así, en este mito, antes de encontrar al zorro Viracocha encontrará al Puma quien lo alentará en su búsqueda. En completa correspondencia con la narrativa sobre el Puma en la región de los Andes, Viracocha le dirá que será un animal muy apreciado, con derecho a comer llamas y que aún después de muerto será objeto de adorno en los ritos importantes de los hombres. Finalmente, retomando el tema de lo cómico, vemos como desde el inicio de la narración mítica de Huarochirí el personaje del zorro es maldecido por uno de los dioses más importantes dentro de la mitología andina, lo que no deja de ser risible.

En el Capítulo 3 que titula “Cómo pasó atiguamente los indios cuando reventó la mar” encontramos la segunda aparición del zorro. En éste se nos cuenta cómo fue que en tiempos muy antiguos el mundo estuvo en peligro de desaparecer. Cuenta el mito que una llama le dijo a un hombre que en cinco días el gran lago llegaría y todo acabaría. Entonces, para salvarse, el hombre, su familia y los animales subieron hasta la punta de la montaña Huillcacoto desde donde vieron caer el agua en cataratas. El agua subió

inundándolo todo excepto la punta del cerro en la que todos se habían resguardado y el agua sólo “logró tocar el extremo del rabo del zorro y lo mojó; por eso quedó ennegrecido.” (33) Cumplidos los cinco días el agua descendió y el mar se retiró, dejando como únicos sobrevivientes a quienes habían buscado refugio en la montaña.

El efecto cómico es más claro en este mito. Así, mientras que todos los que se refugian en la montaña quedan ilesos, sólo el zorro sufre la desventura de meter la cola en el agua. Vemos entonces, cómo, si bien logra salvarse, no logra salir completamente ileso. De igual modo si consideramos que esa suerte de diluvio marca el paso de una etapa antigua a una nueva, nuestro personaje, al sumergir su cola en las aguas, desempeña el papel de mediador entre estos dos tiempos. Esta habilidad de estar entre espacios, arriba de la montaña pero abajo de la misma en relación a los otros animales, y en momentos de transición, justo en medio del cambio de una época a otra, también acompaña la narrativa que se tiene sobre este animal en la región. La participación del zorro en esta historia resulta cómica, siguiendo la propuesta de Bergson, por revelar el cuerpo del zorro como un “simple mecanismo” que no puede controlar el movimiento de la cola; igualmente, siguiendo esta vez a Stern, vemos que la torpeza del zorro degrada su valor intelectual y, considerando que esta degradación será por toda una eternidad, el efecto cómico es aún más risible.

La reaparición del zorro se da hacia el Capítulo 5 que titula “Cómo antiguamente apareció Pariacaca⁵ en un cerro llamado Condorcoto y lo que sucedió” que, como se nos anuncia desde el principio, es el punto desde el que se dará inicio a la narración sobre el dios Pariacaca. En este contexto, el hilo narrativo abre dando cuenta de cómo Huatyacuri, un hombre pobre y mendigo, caminando entre Uracocha hacia Sienuilla, se quedó a dormir en el cerro Latauzaco y cómo fue que mientras dormía escuchó la conversación sostenida entre un zorro que venía de la parte de arriba y otro que llegaba de la parte baja:

El que vino de abajo preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba?” “Lo que debe estar bien, está bien –contestó el zorro–; sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera *dios*, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno a podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del

tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora la cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha.” Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” Él contó otra historia: “Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, está que muere por [tener] contacto con un sexo viril.” (Pero el relato de cómo esa mujer pudo salvarse es largo y lo escribiremos después; ahora volvamos a continuar lo que íbamos contando.) Luego de oír a los dos zorros... (36-37)

Con esta información Huatyacuri decide hacerle una visita al hombre rico y enfermo. Tan pronto como llega encuentra a la hija menor de Tamtañamca y le propone que si ella se junta con él curaría a su padre. Así, Huatyacuri mata a las dos serpientes y espanta al sapo de dos cabezas. Tamtañamca ya recuperado, a exhortación de Huatyacuri, reconoce que no es un dios y pasa a adorar a Pariacaca que según nos explica el manuscrito es padre de Huatyacuri. El mito continúa con el relato de cómo venció Huatyacuri al marido de la hermana de su esposa en una serie de competencias, cómo fue que Pariacaca nació de cinco huevos, cómo éstos últimos se hicieronalcones y luego hombres.

La aparición de los zorros en este capítulo es la única en la que este personaje se presenta desdoblado en el zorro de arriba y el zorro de abajo. Así, resulta muy interesante notar que es el único animal descrito en el manuscrito como habitante de regiones distintas. Como habíamos visto, esta característica corresponde también con la narrativa de la región que establece que es justamente este animal quien transita ambos espacios. La manera en la que se los presenta como narradores omniscientes de sus respectivos relatos coincide también con la actual comprensión que se tiene de este animal como conocedor de lo oculto. Finalmente, no deja de ser cómico que el contenido de la información secreta de ambos zorros sea sobre la vida sexual de dos mujeres. Así, si bien ambos puede ostentar el título de conocedores de lo oculto, en esta historia este conocimiento lejos de pertenecer a las altas esferas del mundo interior, versa sobre la satisfacción del cuerpo exterior. En el marco de la propuesta de Stern, la preocupación por lo exterior del cuerpo en lugar de lo interior del ser, constituye una degradación que

se manifiesta como el aspecto cómico de la situación. De igual manera, la atención que se brinda al aspecto corporal en un momento en el que se estaban tratando asuntos relativos al intelecto, situarían este fragmento dentro del corpus de lo propiamente cómico según la tesis de Bergson. Si además tenemos presente que parte de la tradición oral sobre el zorro nos presenta un animal pícaro, en el sentido de libidinoso, vemos que la información que comunica en el mito sobre la vida sexual de dos mujeres corresponde con la imagen que se tiene de él.

La última vez que vemos al zorro como personaje en *Dioses y hombres de Huarochirí* es en el Capítulo 6 que titula “Cómo Pariacaca nació cincoalcones y después tornó en personas y cómo estando ya vencedor de todos los Yuncas de Anticocha empezó a caminar el dicho Pariacaca y lo que sucedió por los caminos.” Éste trata, en parte, de cómo Pariacaca empezó a buscar a su enemigo Huallallo Carhuincho, cómo fue que hizo crecer las aguas que destruyeron varios de los pueblos en las montañas obligando a las personas a bajar a la zona caliente de Yancacuna y cómo fue que llevó agua al pueblo de Cupara. Es en esta parte que se nos cuenta que en aquel tiempo vivía en Cupara una mujer muy hermosa llamada Chuquisuso a quien Pariacaca encontró llorando porque no tenía agua para sus cultivos. Entonces, Pariacaca le ofreció ayuda para conseguir agua a cambio de poder dormir con ella. Chuquisuso aceptó, pero estableció que lo haría después de obtener el agua. Entonces el dios hizo venir mucha agua y la mujer regó no sólo sus campos sino todos los de la región. Cuando Pariacaca quiso que la mujer cumpliera con su parte del acuerdo, ésta le hizo prometer además que él convertiría todos los campos en tierras con riego. Pariacaca aceptó y para lograr ese objetivo tuvo que convertir un acueducto en una acequia. Fue justamente para llevar adelante esta labor que Pariacaca contó con la ayuda de pumas, serpientes, pájaros y zorros. Éste último se ofreció de guía para llevar adelante la obra y después de una argumentada discusión, pues todos los animales querían hacer de guía, obtuvo el puesto. Iba guiando el zorro al resto de los animales, cuando de pronto en el momento en el que todos estaban en la cima del cerro se asustó por el vuelo de una perdiz, saltó gritando y cayó rodando cuesta abajo. Siendo que todos los animales debían seguirlo, se construyó el acueducto por debajo de donde se lo habría construido de no haberse caído el zorro. La narración finaliza

estableciendo que “aún se ve muy claro dónde cayó el zorro; el agua baja por allí mismo.” (47)

Este es uno de los mitos en el que mejor se pueden ver las particularidades cómicas del zorro. Así, comprobamos que si bien tienen buenas intenciones su personalidad no lo ayuda. Resulta risible entonces, que después de haber tenido que argumentar para lograr ser elegido, cuando tiene que dar buen fin a la obra: falla. El efecto es aún más cómico si tenemos presente que el motivo por el que el zorro se asusta no es un evento mayor sino uno muy cotidiano y sumamente inofensivo: el vuelo de una perdiz. Vemos nuevamente lo “mecánico amoldado a lo vivo” cuando el mecanismo del cuerpo del zorro se manifiesta en su torpeza y “la degradación” del valor intelectual del zorro que no puede controlar su cuerpo. Finalmente, si tenemos en cuenta que se trataba de un trabajo muy importante por haber sido encargo de un dios, resulta todavía más cómico el error del zorro; error, que hasta el día de hoy se puede ver en el diseño mismo del acueducto y del que se reirá todavía por muchas generaciones.

El manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*, confirma las características cómicas del zorro cósmico, que persigue a la llama bebé por el cielo nocturno sin lograr nunca su objetivo, y de los múltiples cuentos orales en los que este animal aparece como el pícaro que siempre pierde. No debiera resultarnos extraño, entonces, pensar que los zorros de Arguedas guardan estrechos lazos con todos los demás; finalmente, todos ellos forman parte de una misma tradición oral que, en laboriosa actividad, se fue textualizando.

El Humor

En *El arco y la lira* Octavio Paz propone que lo que distingue la revolución de la edad moderna de aquellas que se dieron en edades antiguas es la imposibilidad de consagrar al ser humano como fundamento de la sociedad. Argumenta que esto se debe al instrumento empleado para derribar los antiguos poderes: “el espíritu crítico, la duda racional,” y que por lo tanto la sociedad moderna porta en sí misma un principio que la niega, así “[l]a crítica es su alimento y su veneno.” (224) En este contexto, la épica de esta sociedad será la novela que todo el tiempo se pregunta por la realidad de la realidad:

La novela es una épica que se vuelve contra sí misma y que se niega de una manera triple: como lenguaje poético, mordido por la prosa; como creación de héroes y mundos, a los que el humor y el análisis vuelven ambiguos; y como canto, pues aquello que su palabra tiende a consagrar y exaltar se convierte en objeto de análisis y al fin de cuentas en condena sin apelación. (228)

Respecto del lenguaje de la novela, Paz nos explica que apenas se lo compara con el de los géneros clásicos de la prosa como el ensayo, discurso, tratado, epístola o historia, se percibe que no obedece a las mismas leyes. Así, mientras que el filósofo o el historiador ordenan sus ideas de manera lineal, el novelista “recrea el mundo,” “acude a los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes transmutadoras de la imagen.” (225) En medio de la poesía y la historia, la novela, nos dirá Paz, es el género épico de una sociedad fundada en el análisis y la razón; de ahí su gran ambigüedad. En este contexto, sobre el héroe y su mundo se nos dirá que la novela es “épica de héroes dudosos, de los que ignoramos si son locos o cuerdos, santos o demonios.” (226) Por lo tanto si en la épica se tenía héroes que no dudan y que sostienen una relación natural con su sociedad, en la novela tendremos héroes que dudan de sí mismos y esta duda se verá proyectada sobre la realidad que los sustenta. El realismo de la novela es crítica de la realidad y fomenta la sospecha de que ésta sea tan irreal como la fantasía. Junto con esta duda, aparece como una sombra el humor en la que las cosas son más que una sola verdad y con el advenimiento del humor: la ambigüedad. Octavio Paz nos dirá que “[e]l humor vuelve ambiguo lo que toca: es un implícito juicio sobre la realidad y sus valores, una suerte de suspensión provisional, que los hace oscilar entre el ser y el no ser” (227) y que por lo tanto es la gran invención de este espíritu moderno.

Tanto lo cómico como humor se mueven en el mundo de los valores y si, retomando la propuesta de Alfred Stern, lo cómico se da a través de una degradación de valores, el humor, siguiendo a Octavio Paz, se sostiene sobre la suspensión provisional de los mismos. Una degradación se vería como parte de una situación cómica y una suspensión nos llevaría al universo del humor. Así, si bien lo cómico es claramente risible, el humor no lo es necesariamente. Finalmente, cuando se habla de lo cómico y el humor se debe tener presente que a diferencia del chiste⁶, la sátira⁷ o la ironía⁸; ni lo cómico ni el humor intentan imponer una tendencia política.

Siendo que los zorros son parte de la tradición novelística latinoamericana del siglo XX, resulta apropiado cambiar de herramienta de lectura. Así, si bien retomaremos el aspecto cómico en la novela cuando éste sea pertinente, nos concentrándonos en la relación que mantiene este personaje con la ambigüedad y el humor.

El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo

A José María Arguedas (Andahuaylas 1911 – Lima 1969) le gustaba presentarse como un escritor “vital” y no como profesional. Vital, sin embargo, no debería confundirse con descuidado, pues hay que recordar que se trataba de un escritor que corregía meticulosamente sus escritos y hablaba constantemente de su batalla con el lenguaje. Así, muchos de los estudios biográficos sobre Arguedas documentan que uno de sus aportes es justamente la quechuización del español, ya que si bien Arguedas nace en el seno de una familia hispanohablante, después de la muerte de su madre en 1914 a la edad de tres se traslada a San Juan de Lucanas junto con su padre y hermano. Allí es desterrado a vivir con los indígenas de la casona de la segunda esposa de su padre, viéndose en la necesidad de utilizar el quechua para comunicarse. Más tarde en su vida regresa al español para terminar sus estudios y ésta llega a ser también una batalla difícil al tener que sufrir la discriminación de quien tiene que aprender a moverse en la lengua dominante. Como parte de su autobiografía, Arguedas relata que con mucho trabajo logró moverse fluidamente en ambas lenguas. En este contexto, cuando Arguedas inicia su labor como escritor, la primera decisión que toma está justamente en relación al lenguaje. Así, durante el “Primer encuentro de narradores peruanos” relata como fue que después de mucho trabajo escribió “de una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua.” (524)

La obra de Arguedas debe ser entendida como un todo, con una organización intertextual interna que en su obra literaria inicia con *Agua* (1935), su primer libro de cuentos, y termina con *El zorro de arriba y el zorro de bajo* (1971), novela que se publica de forma póstuma. En esta totalidad es importante notar su fondo claramente autobiográfico, que si bien algunos consideran característica de toda obra literaria, es en el caso de Arguedas elemento constantemente trabajado. De igual manera, se debe

destacar que ya en el marco de la obra general del autor se trata de un todo interdisciplinario en el que interactúan tanto la literatura como la antropología. A este respecto Carmen María Pinilla en la introducción a su antología titulada *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo!*, documentará que de 400 textos escritos por este autor, 12% constituyen el corpus literario y 88% ensayos sobre etnografía, antropología, arqueología, sociología, política, periodismo, educación, crítica literaria, folklore, literatura oral, música, traducción y correspondencia. Si bien queda clara su labor interdisciplinaria, todavía falta establecer nexos respecto de la extensión de su red intertextual que sin lugar a dudas va más allá de las conexiones internas entre sus diferentes obras y de la tradición expresamente literaria en la que el autor inscribe su literatura. De ahí la necesidad de un estudio interdisciplinario que intente organizar una red intertextual más allá del texto escrito y que demuestre la necesidad de reformular el concepto de intertexto en la región de los Andes.

Regresando al dato del año de publicación de la primera obra literaria de Arguedas, *Agua* (1935), vemos que su obra se enmarca dentro de los grandes cambios que se dieron en el Perú a principios del siglo XX. Así, su producción se dio en medio de la expansión del capitalismo, la penetración imperialista, la crisis de las estructuras agrarias tradicionales de la sierra y el proceso de mestizaje que en aquel entonces se extendía a gran velocidad modificando la sociedad peruana. Considerando que Arguedas estuvo siempre conciente que su empresa no era sólo literaria y que por eso mismo mantuvo un empeño constante por retratar su época e intervenir en la misma a través de distintos proyectos y cargos públicos, resulta sorprendente que sólo hacia 1960, con la publicación de su novela *Los ríos profundos* (1958), hubiera recibido reconocimiento público por su trabajo. Aún así, todavía en 1971 Arguedas era un escritor marginal y si bien para 1980 los lectores en las capas medias y bajas de la sociedad peruana iban en aumento, todavía en los años 90 las obras de este escritor difícilmente rompían el círculo de lectores especializados. A este respecto, Silvana Salazar en su artículo titulado “Arguedas en el imaginario de los jóvenes,” apunta que, en un cuestionario resuelto en el año 2006 por 156 estudiantes de antropología, historia, literatura y derecho de las universidades Nacional de San Marcos y Nacional Federico Villareal: un 83% había leído algo de Arguedas, sólo un 44% había leído *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, un

56% no conocía esta obra, a un 32% de quienes habían leído la obra le parecía una obra literaria mientras que un 27% pensaba que se trataba de un texto sociológico; finalmente, un 79% de todos ellos pensaba que en su generación no se había leído suficientemente a Arguedas. Contadamente antalogado y pobremente canonizado, los porcentajes de Salazar resultan alarmantes si se considera que el grupo consultado es uno que se dedica al estudio especializado de esta materia. Así, todo aporte que se pueda hacer respecto de la obra de Arguedas o sobre otros escritores que como él intentan transportar el universo oral al escrito sigue siendo necesario.

Quizá uno de los críticos más importantes de la obra de Arguedas haya sido el investigador peruano Antonio Cornejo Polar quien, en su ensayo “El sentido de la narrativa de Arguedas”, apunta que este escritor estuvo desde siempre preocupado por la problemática de la realidad y que ésta era el único parámetro válido para él. Cornejo Polar revela que Arguedas repetía constantemente que había que escribir “tal cual es” en un intento sostenido por ceñir la palabra al referente que se tornaba así en más complejo y con significados más profundos y problemáticos. Debido a su preocupación por la realidad muchas veces se considera a este escritor como parte de la corriente literaria del Realismo⁹. A este respecto, coincidimos con la postura crítica que establece que la obra de Arguedas excede en mucho las características propias a la corriente realista, puesto que si bien se concentra en el tema de la realidad, su trabajo con el lenguaje, la manera en la que construye sus personajes, espacios e imágenes, no coinciden con los parámetros del Realismo. Así, si bien se pueden encontrar algunos elementos del Realismo en su obra, estos son insuficientes para encasillar su producción dentro de esta corriente. Arguedas se empeñaba en mostrar la realidad de lo que había vivido y en el momento de hacerlo descubrió que tenía que reformular las herramientas de su oficio para lograrlo; por eso mismo el realismo de Arguedas no es ni puede ser el realismo de los escritores que nunca pusieron en duda la realidad del lenguaje.

En “Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas” Cornejo Polar apunta que ya desde muy temprano el escritor abordó el tema de la identidad y que esto se debió a su condición de habitante del espacio entre dos mundos. Como habíamos adelantado, Arguedas deja el mundo de los blancos cuando es destinado a vivir con los indígenas, quienes si bien lo aceptan nunca lo miran como uno de ellos según explica el propio

Arguedas. Obligado a dormir en la cocina, maltratado por su madrastra y abusado por su hermanastro, hacia 1921 huye junto a su hermano Arístides a la hacienda Viseca, propiedad de la esposa del medio hermano de su padre. Aquí, entrará en contacto con los indios comuneros de Utek' Pampa quienes, según contaba Arguedas, constituirán el único modelo de felicidad de sus relatos y recuerdos de infancia. Después de una serie de viajes y traslados con su padre y hermano, en 1925 se matricula en una escuela de Abancay, en 1926 en otra en Ica, en 1928 en Huancayo y, finalmente, en 1929 en Lima. Haciendo referencia a su experiencia de vida durante esta etapa de estudios escolares, varias veces habló de la discriminación de la que fue objeto durante este período por provenir de la sierra. Sobre esta experiencia de pertenecer a dos mundos, siguiendo siempre a Cornejo Polar esta vez en su texto “El sentido de la narrativa de Arguedas,” será que Arguedas construya un sólo personaje con nombres, situaciones y sucesos múltiples, un personaje que pertenece tanto al mundo de los llamados *mistis* como al de los indígenas:

Las relaciones del personaje con el universo que habita soportan, en buena medida, la estructura total de la obra de Arguedas. Este universo es siempre y esencialmente conflictivo. Deviene tal carácter de su radical duplicidad: en realidad, son dos universos, dos submundos si se quiere, el de los indios y el de los “blancos”. Entre uno y otro no hay separación neutral ni neutralizadora; hay, por el contrario, choque y oposición permanentes, contradicciones agudas, insalvables.” (47)

Siendo, entonces que el tema de lo indígena es uno de suma importancia en la obra de Arguedas, gran parte de la crítica literaria versa sobre el lugar que le corresponde dentro de la corriente indigenista. A este respecto si consideramos que el Indigenismo es un movimiento regional, vemos que tiene inicio hacia los años treinta, época en la que se incluye al indígena como parte del problema del desenvolvimiento de las culturas andina y mesoamericana. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* José Carlos Mariátegui expresa la diferencia entre el Indianismo y el Indigenismo al establecer que mientras que los indianistas se enfocan en el indígena dentro de un marco puramente decorativo y exótico, los indigenistas colaboran con la obra política, económica y de reivindicación de los indígenas. Arguedas responde en mucho con la caracterización del

escritor indigenista, bajo los parámetros propuestos por Mariátegui, sin embargo coincidimos con los críticos que establecen que no se debe considerar a Arguedas como escritor indigenista. Quien mejor argumenta a este respecto es Martin Lienhard en su texto “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano:

Si el indigenismo tradicional se agotaba en una representación exterior “científica” (naturalista) del mundo indígena y de sus choques con el mundo occidental y capitalista –al que pertenecían tanto el lector como el autor-, el “indigenismo” arguediano dejaba de ser una evocación desde afuera y al fin colonialista del mundo serrano, porque devolvía a la cultura, a la cosmovisión, al pensamiento de los hombres andinos – quechuas- un papel estructural en sus textos. (322)

Coincidimos con Lienhard en que de ser indigenista, con Arguedas se abre una nueva etapa dentro del indigenismo por su amplitud de enfoque, su atención al problema del lenguaje y su punto de vista desde dentro. De hecho, Arguedas no se pensaba como un escritor indigenista en el sentido tradicional del término. Así, en su texto “Razón de ser del indigenismo” Arguedas explica que el indigenismo, como su nombre mismo expresa, tiene al indígena como un problema que debe ser tomado en cuenta y que si bien la narrativa indigenista tiene valor documental y es reveladora acerca de este grupo humano, la narrativa del Perú no debe circunscribirse sólo a este entorno, sino más bien tener en cuenta el contexto social en su conjunto. Este escritor nos explica así que si bien su obra guarda aspectos del indigenismo, no puede ser calificada de estrictamente indigenista puesto que en su obra el indígena sólo es uno de los personajes:

En ese sentido la narrativa actual, que se inicia como *indigenista*, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de *indigenista* en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú, y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose. (430)

Esta manera de relacionar al indígena con su contexto sociocultural se puede ver también en sus escritos no literarios mostrándonos una vez más su trabajo interdisciplinario en el que todo se corresponde de manera orgánica. Así, Arguedas va más allá de retratar la lucha de los indígenas y desde sus primeras publicaciones se enfoca, a partir los aspectos culturales, en el conflicto social en su conjunto.

Muchas veces el aspecto autobiográfico de su obra ha concentrado la atención de la crítica en el contenido del discurso arguediano respecto de lo indígena y el mestizaje dejando de lado el aspecto del trabajo propiamente literario. Esto devino en la falta de atención crítica respecto de aspectos formales determinantes dentro de la obra como son: la novedad del lenguaje arguediano y la calidad de sus imágenes. Sobre este aspecto novedoso de la escritura de Arguedas, Rubén Bareiro Saguier explica que “[l]a fluidez de la oralidad rescataba los relatos de Arguedas de los esquemas ideologizados y rígidos en que aquéllas [obras indigenistas] se encuadraban.” (xvi) Es importante enfatizar entonces que con la oralidad como aspecto común a su lenguaje e imágenes, Arguedas inserta un elemento fundamental de la cultura andina dentro de una forma cultural de origen occidental como es la novela en particular o la escritura en general. Afirmamos entonces que la inclusión de la oralidad implica la irrupción de un sistema dentro de otro. Así, el lo propiamente oral prueba ser de una naturaleza intertextual en la que los intertextos van más allá del texto escrito y nos invitan a integrar dentro de nuestros conocimientos el saber de la decodificación de otras textualidades y prácticas textuales en las que se ha registrado, textualizado, la oralidad. Proponemos que el elemento oral en la escritura de Arguedas cumple al menos tres funciones: sacarnos del texto escrito al ámbito del sistema oral; invitarnos a decodificar textualidades alternativas, como es el caso del texto textil, y prácticas textuales, como son la lectura del cosmos o la transmisión del cuento oral; e insertarnos, a través del contenido de sus imágenes y la red intertextual que entre ellas forman, en una forma de conocimiento de origen andino en el que se combina el aprendizaje racional con ritmos y cadencias, repetición de ritos y palabras, posiciones ideológicas y geográficas, a partir de modelos individuales y comunales, combinando, como hiciera Arguedas, tradición y modernidad¹⁰.

Si esta propuesta todavía hoy nos parece novedosa, trasladémonos a 1965, época en la que se dio un quiebre entre José María Arguedas y un grupo de intelectuales peruanos. En el contexto del “Primer congreso de narradores peruanos” se organizó una mesa redonda a propósito de la novela *Todas las sangres* (1964) de Arguedas. En esta, varios de los participantes: Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano, Sebastián Salazar Bondy, invalidaron el conocimiento que el escritor intentaba explicar tenía respecto de la realidad peruana. A este respecto Pinilla nos explica que en aquel entonces predominaba la ciencia positivista y se pensaba que el cumplimiento del método científico junto a la utilización de marcos teóricos adecuados resultaba en la obtención de verdades objetivas. En este contexto, la manera en la que Arguedas se aproximaba a lo social fue duramente criticada por no cumplir con el rigor de la ciencia.

Finalmente, del desencuentro expresado en la mesa redonda, resulta interesante notar respecto de la obra de Arguedas en general, siguiendo la perspectiva de Cornejo Polar, que ésta presenta una auténtica y honda coherencia interior que no va en contra de los cambios discursivos y estilísticos que se pueden encontrar dentro de la misma. Así, si bien, se pueden establecer relaciones entre las distintas obras con corrientes como la realista o indigenista, éstas deben partir del hecho real de los cambios que fue experimentando la obra del escritor peruano y las reformulaciones que fueron sufriendo ambos conceptos. Si en 1965 no se pudo comprender a cabalidad el proyecto de Arguedas, concordamos plenamente con Julio Ortega cuando propone que todavía:

No sabemos qué hacer, se diría, con este saber andino que nos aguarda en la obra de Arguedas. La crítica literaria –que es el nombre que damos a los modelos de la lectura- parecería aún, apenas liberándose de los formalismos académicos y los cultos metodológicos positivistas, capaz de dar cuenta cabal de la complejidad de este texto de cultura. (1983: 6)

La obra narrativa de Arguedas consta de seis novelas: *Yawar fiesta* (1941), *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971 póstuma); y dos colecciones de cuentos: *Agua* (1935) y *Amor mundo* (1967). El presente estudio se concentra en la última novela, que por su estructura, su lenguaje, la incorporación de los

zorros mitológicos, y la relación que guarda con la vida misma del autor, ha sido objeto de distintos estudios y aproximaciones. Resulta pertinente hacer un breve punteo de los temas que han despertado diversas ramas de estudio sobre esta obra.

Quienes se han dedicado al estudio de la biografía de Arguedas apuntan que fue en 1944 que sufrió la primera dolencia psíquica que no le permitió escribir por varios años. Hacia 1966 se dio su primer intento de suicidio por medio de barbitúricos y en 1969, en medio del proceso de redacción de su última novela a la que él hacía referencia como “Los zorros,” logró matarse disparándose dos balas en su despacho de la Universidad Agraria. El suicidio de Arguedas adquiere gran relevancia puesto que el relato de la novela se intercala con los diarios del escritor en los que éste anota el proceso de su enfermedad, sus recuerdos, ideas, y planes narrativos y de suicidio. Esta aparición de los diarios en medio del relato de la novela ha creado tres grandes ramas de estudio: la que se puede denominar como crítica sobre la “novela del suicidio” que se concentra en la relación entre su vida y su obra, la que estudia los diarios en función de la narración, es decir la manera en la que éstos intervienen o contribuyen al relato, y, finalmente, la que se enfoca en la visión crítica de Arguedas respecto de la literatura latinoamericana en la que encontramos su interacción polémica con el escritor argentino Julio Cortázar¹¹ y el desarrollo de su relación con el escritor peruano Mario Vargas Llosa¹².

Otras ramas de estudio se desprenden del estudio del contexto en el que se desenvuelve la trama misma del relato: el del puerto pesquero de Chimbote¹³. A mediados de los años 50 Chimbote era una bahía en la costa del Perú con alrededor de 12.000 habitantes. Durante los años 60 se da un auge de pesca que hace que la región experimente una ola muy grande de inmigración y la industria de la harina de pescado convierte Chimbote en el puerto pesquero más grande del mundo con más de 100.000 personas que para los años 70 eran ya 200.000. En este contexto, en poco tiempo se da una estructura capitalista que responde a mercados internacionales. Sobre este contexto nos dará su perspectiva Bareiro Saguier:

Chimbote, ese símbolo premonitorio de la devastación, del desmantelamiento, de la degradación de la sociedad peruana. Chimbote, el lugar en el que se patentiza la caída, la decadencia de una colectividad en quiebra, moral y económica, en la que se rescinde la dignidad. Ese sitio en

que los hombres son apenas restos abandonados en la costa por la resaca después del naufragio. Allí donde el tiempo pierde su norte, en que la lengua se babeliza, extravía el sentido esencial de la comunicación. (xvii)

Del tema del contexto se desprenden cinco tipos de estudio sobre la novela: el que trata de la historia del puerto de Chimbote en el que se realiza un estudio comparado entre la novela y otras fuentes documentales, el de la ideología antiimperialista en relación al tema del capitalismo, el del problema del mestizaje a partir de un estudio de los personajes que aparecen en la obra, el de la imagen de la costa como gran símbolo sexual del que Galo González nos dirá que “viene a ser algo como el sexo engañoso de la ‘virgen ramera’ que seduce al héroe mítico Tutaykire, y ahoga a los hombres y mujeres en la maligna promiscuidad del dinero y el placer sexual,” (68) y el de la inmigración de grandes cantidades de indígenas provenientes de la sierra. Al tema del mestizaje y al de la inmigración regresaremos cuando tratemos el tema de los zorros como personajes en la novela.

Una de los temas que mayor atención ha recibido en el estudio de esta novela, es el que se concentra en el lenguaje. A este respecto, Roland Forgues explica que la novela póstuma de Arguedas no se puede entender si no se tiene en cuenta su producción anterior, así este crítico propone que el lenguaje narrativo de Arguedas cambia en esta novela en un proceso que resulta en la incomunicación. Siguiendo esta propuesta en su texto “Estructura y significado de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,” Forgues propone:

en el hervidero de Chimbote las lenguas nativas de los protagonistas sean andinos, costeños o extranjeros, han perdido su original pureza para convertirse en una multiplicidad de hablas incomprensibles para los supuestos interlocutores. Esta deficiencia de la lengua como herramienta de comunicación viene *duplicada* por la música y la danza, como representación del imaginario andino, perennizado en el mito encarnado por los zorros. (58)

La idea de la “original pureza” de las lenguas nativas es desde ya tan problemática como la de la incomunicación en la novela. Pero no todos los críticos toman el lenguaje en la novela como un problema de comunicación. Lienhard, por ejemplo, ve la variedad

de lenguajes como variedad de discursos y establece que esta última es el equivalente verbal de la realidad conflictiva de Chimbote. De manera similar William Rowe, propone que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* “el lenguaje viene a ser el método principal para penetrar los diferentes mundos de los personajes.” (190) Así, según este crítico en la novela hay lenguajes que pueden atravesar toda la realidad, como el canto del pato, mientras hay otros, como el de las palabras, que separan las cosas y nos pueden conducir a la confusión porque no logran la creación de un lenguaje unificado.

Finalmente, tenemos el tema que estudia la función de los zorros dentro de la novela. Dentro de las áreas de estudio que este tema ha generado encontramos: la que estudia la estructura formal de la novela en la que los zorros intervienen tanto en los diarios como en el relato, la que se detiene en los zorros como parte del gran conjunto de personajes que habitan el puerto de Chimbote, la que estudia su voz narrativa puesto que los zorros asumen papel de narradores en distintas partes del texto, la que los ve como personajes de un mundo mágico, la que los estudia en relación al tema de los personajes migrantes, y aquella que los trabaja como seres mitológicos en directa relación intertextual con el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*. En el caso de este trabajo de investigación nos concentramos en un aspecto a veces mencionado pero pocas veces desarrollado: el humor. Quizá por su estatuto de seres mitológicos se han dado muchos estudios en relación al carácter serio y solemne de estos personajes, dejando silenciadas sus características de pícaro, carismático, ingenioso, torpe, seductor y embustero. El análisis del personaje del zorro, en el contexto del humor, nos deja establecer nexos no sólo con el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* sino también con la textualidad alternativa del textil y las prácticas textuales de leer el cosmos y contar sus historias. Un estudio comparado e interdisciplinario nos permite conocer mejor el ámbito de la oralidad en el que como en cualquier espacio se textualiza tanto lo lamentable como lo risible.

Los Zorros y el Humor

Martin Lienhard es quizá uno de los críticos literarios que con mayor detención ha estudiado la obra de José María Arguedas y dentro de ésta la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En su libro *Cultura popular andina y forma novelesca*, Lienhard propone que por primera vez en la novela peruana de referente costeño, se narra desde

una perspectiva serrana. Su estudio sobre esta obra se concentra en las rupturas con las llamadas novelas decimonónicas y cosmopolitas, a la vez que con la irrupción de estructuras narrativas de origen quechua. A este respecto apunta que no se trata de una traducción del quechua al castellano, sino de una transición de todo un sistema cultural a otro históricamente opuesto:

El intento de José María Arguedas de introducir en la literatura culta (escrita) y en castellano, elementos de saber mágico mitológico, es un intento de contraataque, de recuperación del terreno cultural indígena perdido a favor de la cultura del invasor y de la escritura. (36)

En este contexto, ya no se trata de una conciencia no indígena tratando de revelar el mundo quechua, sino de una conciencia indígena tratando de dar cuenta de la modernidad en la que se ve inmersa. Parte de esta textualización de esta conciencia indígena es la participación de los zorros como narradores dentro de la novela. Dos son sus intervenciones más claras e importantes: la primera se da justo después del “Primer Diario” y antes de ingresar al relato de la obra y la segunda cuando ambos zorros reflexionan sobre la palabra hacia el final del primer capítulo.

Esta primera aparición registra una conversación entre el zorro de arriba y el zorro de abajo. En ésta el zorro de arriba habla de una mujer llamada Fidela que queda “preñada” por un muchacho “confundido” que va al terreno del zorro de abajo en calidad de “forastero.” Después el zorro de abajo habla del sexo desconocido que “confunde” y de la “zorra” de la prostituta. Más adelante ambos hacen referencia al *ima sapra*, para terminar con la intervención del zorro de arriba quien dice: “Así es. Seguimos viendo y conociendo.” (23)¹⁴

La aparición sorpresiva de los zorros abre ya desde el inicio de la obra la brecha por la que se filtrará su mayor ambigüedad. Resulta interesante notar que la identidad del muchacho “confundido y forastero” nunca es revelada y si bien se podría pensar que ambos zorros están hablando de un personaje, también se podría suponer que están haciendo referencia al mismo Arguedas, en su calidad de autor, quien en el diario que antecede este diálogo acaba de hacer referencia a un encuentro sexual suyo cuando todavía era muchacho. De igual modo, se trata del encuentro del arriba y el abajo no sólo

porque los zorros están designados como “el zorro de arriba” y el “zorro de abajo,” sino porque además se sabe que Fidela pertenece al “terreno” del zorro de abajo al que el muchacho, que viene de arriba, baja, lo que le da la calidad de “forastero.” Nótese además que la “confusión” del muchacho está en directa relación con la novedad de la experiencia, a este respecto William Rowe nos explica que en la novela “[l]a extrañeza de la costa para los que vienen de la sierra se vincula [en la novela] en especial con el sexo.” (200)

La “confusión” que se nos narra también encuentra asidero en la palabra misma, puesto que a lo largo de toda la novela se juega con la ambigüedad propia a la palabra “zorra” en el contexto del Perú. En el glosario a la edición de la novela que aquí se utiliza, Martin Lienhard apunta que el significado de “zorra” en la novela equivale a la palabra “vulva” que es el término con el cual se denominan las partes que rodean y constituyen la abertura de la vagina, remitiéndonos así al ámbito de lo sexual. La ambigüedad se extiende aún más cuando se nota la regularidad con la que se utiliza esta misma palabra para hacer referencia a la bahía del puerto pesquero de Chimbote, nombrada varias veces como la “gran zorra.” Se puede ver entonces como la “zorra” de las prostitutas, personajes con múltiples historias dentro de la novela, es también la “gran zorra de Chibote” que vive de la explotación imperialista. Se debe añadir un significado más a esta palabra, ya que “zorra” es también la palabra opuesta en género a la palabra “zorro,” invitándonos a pensar que puede ser una suerte de estatuto alterno o complementario de estos personajes narradores. Así, si los zorros, en toda su ambigüedad, tienen que guiarnos a través de lo que se narra, el papel de la “zorra” es más bien el de perdernos y confundirnos. Finalmente, coincidimos con Rowe cuando propone que esta pérdida va más allá de la búsqueda de un sentido y que se relaciona con el ámbito de la identidad:

Se equipara la seducción con la dispersión, lo que se puede interpretar como pérdida de identidad tanto como pérdida de cultura, porque hay una similitud entre la dispersión de Tutaykire y la fragmentación de la cultura quechua en la costa. (201)

El título de la novela sugiere de forma inmediata su más importante relación intertextual, así el manuscrito quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* constituye su intertexto por excelencia. Así, este primer diálogo de los zorros en la novela confirma el dato intertextual con el manuscrito al recordarnos aquél que estos personajes sostuvieran en el Capítulo 5 de *Dioses y hombres de Huarochirí* analizado con anterioridad en este capítulo. La mención de Tutaykire por parte de Rowe nos regresa a otra de las historias registradas en el manuscrito en la que se habla de un personaje de tierra altas que se “distrae,” se “confunde” y se “pierde” en medio de un viaje al valle, en su caso, al encuentro con una mujer de las tierras bajas. Dejamos la historia de Tutaykire hasta aquí, pero no sin antes recalcar su presencia en la novela siendo que puede ser el personaje intertextual del “muchacho confundido,” o quizás de todos los personajes serranos que se trasladan a la costa, e incluso del autor.

Continuando con el análisis de este pasaje, Martin Lienhard nos explica que dentro de la obra de Arguedas se pueden encontrar “símbolos mágico poéticos.” El *ima sapra*, del que hablan los zorros, forma parte de estos símbolos:

Dichos núcleos suelen referirse a ciertos seres-objetos de la naturaleza andina, pertenecientes al orden botánico (pino; *ima sapra*: “salvajina”; ayac zapatillan: “zapatilla de la muerte”), zoológico (pato; *pariwana*: “flamenci andino”; *wayronqo*: “abejorro”) e hidrográfico (cascada de San Miguel de Obrajillo). (1981: 38)

Lienhard expone que estos núcleos son una suerte de estatización literaria de los símbolos mágicos a los cuales aluden, estatización que mantiene la parte mágica de su antigua función. Así, el *ima sapra*, que es una especie de barba de algunos árboles, constituye un símbolo positivo y negativo de la sexualidad en la que ésta se ve contaminada por la muerte. Así, hay una suerte de satisfacción en perderse, o “confundirse,” aún que se trate de un camino que sólo nos conduce a la última perdición que es la muerte. Es de gran importancia notar que Arguedas toma la imagen del *ima sapra* de la tradición oral quechua. Recordemos que el cronista Guaman Poma de Ayala dibuja en varias ocasiones un sol barbado en el contexto del encuentro sexual, la manifestación de la virilidad o como símbolo de la masculinidad. Así mismo, el único dios andino que tiene barba es Viracocha: el dios creador.

El segundo dialogo de zorros se da justo antes de terminar el primer capítulo de la novela. Es un diálogo largo en el que se tratan distintos temas: el encuentro de ambos zorros hace 2500 años en el cerro Latausaco de Huarochirí, la historia de Tutaykire, la diferencia entre la palabra y el canto, la división del mundo en un arriba y un abajo, y, finalmente, la otra lengua: el quechua.

Arguedas aprovecha esta parte para contextualizar al lector en el contenido del manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*. Así, en una lectura comparada entre estos dos textos, podemos ver como al autor, a través de la narración de los zorros, nos brinda un breve resumen tanto de la historia de Huatyacuri como la de Tutaykire. A este respecto, cabe destacar la manera fragmentaria en la que se van construyendo ambas historias en la novela. En este contexto, vemos que a través de narraciones parciales que aparecen en distintas partes del texto se nos va invitando a reconstruir el todo. Esta estrategia narrativa, que se aplica a lo largo de toda la obra para contar distintas historias, no sólo acompaña la estructura formal de la obra en su conjunto sino que además nos regresa al ámbito de la oralidad en la que lo fragmentario y la repetición son partes constitutivas.

Cuando la obra trata el tema de la diferencia entre la palabra y el canto, encontramos una suerte de poética arguediana respecto de la comunicación, la recepción, la transmisión, la comprensión y los diferentes medios que intervienen en el proceso. Así, el zorro de abajo nos dirá que “[l]a palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo,” y que “es más precisa y por eso puede confundir” mientras que “[e]l canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo.” (49)

La palabra y el canto, aquí representado por el canto del pato, constituyen así dos tipos de comprensión del mundo en el que la palabra por tender a la precisión acaba perdiendo, a diferencia del canto que en su ambigüedad e indeterminación se funde con el resto del mundo, dándonos la posibilidad de compenetrarnos con las cosas. Si en su primera intervención los zorros nos habían ingresado en el mundo de la cultura quechua, en ésta nos ingresan en la otredad de ésta misma, puesto que no sólo descalifican la palabra como uno de los medios más efectivos para comunicar, sino que nos proponen otros medios, como el caso del canto, para lograr comprender el mundo. Siguiendo con la idea de la ambigüedad, si bien perderse tiene el significado negativo de no saber dónde se

está, guarda también el significado adjunto de hacer del “no saber” un “saber” en sí mismo. Recordemos aquí los textiles jalq’a en los que primero hay que perderse para poder encontrar el significado y con éste el saber de las cosas. Así, no sólo hay una manera de conocer lo que entendemos como realidad a través de la palabra que da significados unívocos, sino otras varias entre las que podemos encontrar el canto que en su ambigüedad nos deja conocer sin definir.

El diálogo de zorros continúa en relación al tema de la división del mundo en un arriba y un abajo. A este respecto, el zorro de abajo se expresará en estos términos:

Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles yungas encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. (50)

No sólo hay que destacar la calidad poética con la que se hace referencia a ambas partes, sino la manera clara con la que se destaca su relación y conservación de particularidades. Se nos dice que el mundo de abajo comienza en el de arriba y si bien se nos habla de las características de cada espacio, nunca se explora la zona intermedia. Regresando al concepto de *pacha kuti*, explicado en el capítulo dos, vemos que dentro del orden cosmológico del mundo andino, el encuentro de contrarios, como pueden ser el arriba y el abajo, se puede dar de dos formas: como *tinku*, encuentro, o como *kuti*, cambio. Recuérdese aquí que ambas posibilidades distan mucho de una idea de fusión, puesto que en el *tinku* los contrarios se encuentran en busca de la igualación de fuerzas sin eliminar la oposición, y en *kuti* se alternan los contrarios sin dejar de ser opuestos. Así, vemos que este diálogo de zorros corresponde a una cosmovisión andina del mundo, que ha sabido mantenerse a través del sistema de la oralidad y permanece hoy en día registrado en textos alternativos, prácticas textuales y formas textuales escritas como son el manuscrito *Dioses y hombre de Huarochirí* y esta novela.

Si la diferencia entre la palabra y el canto, y la relación entre el arriba y el abajo, nos remiten de manera directa a otra cultura en la que hay formas alternas de conocer y cohabitar, Arguedas sólo logra enfrentar al lector con lo otro cuando de pronto en medio del diálogo de los zorros, estos comienzan a hablar en quechua. El paso a la otra lengua regresa al lector la mirada sobre sí mismo, así, si éste desconoce esta lengua, se ve en la imperante necesidad de acercarse a lo otro con el respeto de quien no entiende nada. En este contexto, el lector hispanohablante tendrá que acudir a la traducción que el autor, en gesto amable, redacta entre corchetes debajo del fragmento escrito en quechua. Resulta revelador notar que el quechua irrumpe en el texto justo en el momento en el que el zorro se pregunta “[d]e dónde, de qué es ahora?” el “individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro.” (50) Así, la fuerza con la que irrumpe en el texto la lengua quechua deviene conmovedora reafirmación de la identidad andina de José María Arguedas. La forma devela este contenido no explícito y se apoya sobre el paralelo formal de tener la lengua quechua, andina y serrana, arriba y el español costeño, abajo.

Cuando Eduardo Arroyo habla de estos personajes como narradores propone que estos “cumplen las funciones de críticos, autores colectivos y coactores de la novela” logrando completar la “información sobre ambos mundos.” (37) Para el caso de este estudio sobre el humor en la novela, se propone que el papel más importante de los zorros como narradores es el de abrir la realidad representada a la ambigüedad, que no sólo cuestiona los parámetros sobre los que se funda lo real, sino que además propone la misma como otra manera de acercarse al mundo. Por su parte, haciendo referencia a lo otro en relación con los zorros como narradores Edmundo Gómez Mango propone que:

El diálogo de los Zorros introduce una nueva y a la vez antigua instancia del discurso: es el discurso “otro”, que como el de un sueño, se sitúa en otro tiempo, el del mito, el del origen, el de la profecía; actualiza lo arcaico, lo oral, expresándose por enigmas que apelan y requieren, sin proporcionarla totalmente, la interpretación del lector; se instala en la dimensión regresiva de la metamorfosis animalesca, vinculando la fábula de la tradición indígena, con el novelar moderno del mundo de Chimbote. (363)

Esta propuesta se detiene en la relación realidad novelada y mito, mientras que la que este estudio explora intenta ir más allá, estableciendo relaciones que no sólo hablan de diferencias de género literario sino más bien de confrontación de estructuras culturales. Así, también si bien este crítico menciona el aspecto de lo oral, aquí se ve este aspecto no tanto como expresión sujeta a ser interpretada sino como fundamento sobre el cual se sostiene toda una concepción de mundo. Quizá el punto de mayor confluencia con la propuesta de Gómez Mango sea la de ver en estos aspectos la intromisión de un discurso “otro.”

Siguiendo con esta textualización de una comprensión indígena del encuentro, a partir del personaje de los zorros, vemos su participación como personajes dentro del relato. Éstos aparecen en distintos momentos: ya sea mencionados en otros diarios, subiendo el arenal “haciendo zigzags,” (169) transformados en un “joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes,” (218), haciendo “vibrar sus piernas en desigual ángulo,” (239) y bailando o tocando el charango. Pero, el zorro como personaje adquiere gran importancia cuando el narrador dedica todo el Capítulo 3 para narrar su visita a la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing.”

De acuerdo con la descripción del narrador, Diego es joven y delgado, de piernas cortas, manos estrechas, amplia boca y ojos que parecen brillar incluso cuando están cerrados. El viste un chaleco con botones dorados y una gorra de lana. También tiene zapatos extremadamente angostos, grises, jaspeados y admirablemente peludos, con pasadores de cuero. El visitante es carismático y abierto con todos. Tiene cualidades que lo hacen atractivo e inspira tanta confianza que los trabajadores, incluido Rincón el jefe de la planta, quieren compartir información con él. Sin embargo hay cosas extrañas en relación a él. Don Diego llama a los trabajadores por sus nombres sin haberlos conocido antes, las correas de sus zapatos a momentos son transparentes, puede correr donde otros apenas pueden caminar y cuando baila nadie puede escapar el flujo de su danza. Se trata de un capítulo tan bien construido que uno puede leerlo casi por completo sin tener la certeza respecto de la identidad de Diego. Él, en sí mismo, es un punto donde converge lo humano y lo no humano. Al mismo tiempo está en la costa pero viene de la sierra, camina en dos pies y corre en cuatro. A través de él podemos apreciar la diferencia entre el potentado Don Ángel y los explotados trabajadores y su danza es a la vez contrapunto de

musicalidad corporal y movimiento de la máquina fábrica. El zorro es punto de encuentro, de ahí su ambigüedad y lo risible de su representación.

El ingreso de Diego, el zorro, es desde ya ambiguo. Así, se presenta en la planta casi a la media noche con un sobre y ni don Ángel Rincón, ni el lector saben muy bien qué hacer con este “hombre” que como dice el propio Rincón “tiene ojos como de araña casera, puro ojo y no se le ve el ojo.” (86) En medio del relato y después de dos capítulos en el que los personajes que se habían encontrado eran pescadores y pobladores de Chimbote, este nuevo personaje nos toma a todos desprevenidos. Diego lo sabe porque el narrador se encarga de decirnos que en un determinado momento “[e]l visitante esperó que el jefe acabara de pensar” (86) para contestarle, revelando así su categoría de personaje omnisciente que sabe tanto lo que pasa por la cabeza de Rincón como, probablemente, la sorpresa del lector. Teniendo presente que Rincón es el jefe de la planta y que por lo tanto es la persona de más poder después de Braschi, el dueño que vive en el extranjero, resulta risible que el misterio que envuelve a Diego confunda a Rincón quien piensa que se trata de un enviado de su jefe, pero que nunca lo comprueba. Así, el jefe es presa del carisma de Diego y le pasa información sobre el funcionamiento de la fábrica y sus trabajadores. La imagen del “estafador engañado” es por supuesto risible, no sólo porque comporta características de lo que habíamos calificado como propiamente cómico, sino porque la ambigüedad de nuestro personaje se extiende a la narración de todo el encuentro y, cómo bien explica Octavio Paz, junto a la ambigüedad se nos abre el universo del humor.

La conversación entre Diego y Rincón es extensa y a lo largo de la misma, el zorro deja entrever rastros que delatan su naturaleza. Así, el visitante sonríe “alargando la boca, muy exageradamente, a ambos lados del rostro,” (92) mueve perceptiblemente las orejas “como alanceolando graciosamente hacia arriba las puntas” (95) y tiene unos botones en la leva que “a la luz potente del foco ultramoderno de la oficina” siguen “transmitiendo movimiento y colores, como seres vivos.” (97) Como en el relato oral “El viaje al cielo” el zorro es el invitado no invitado, el pícaro que consigue lo que busca a través de sus trucos y ya en el lugar se burla del “dueño de casa.” Pero además del humor que deviene de esta irreverencia del zorro, podemos ver en él a un forastero. Diego se encuentra en un espacio que no le pertenece en calidad de extranjero, así comparte la

condición de los miles de serranos que migraron a la costa en busca de una vida mejor. El zorro encarna así el espacio en el que se tocan los opuestos: arriba-abajo, sierra-costa, hanan-urin, ricos-pobres, explotadores-explotados, ciudad-pueblo, máquina-naturaleza.

Antonio Cornejo Polar también estudia la figura del migrante y el sentido de la migración en la novela. Propone que se trata de motivos recurrentes en el orden del relato y en los distintos estratos discursivos del texto como totalidad. Apunta, además, que la condición migrante no desplaza las categorías de indio o mestizo y que por el contrario puede englobarlas, considerando que se trata de un proceso tanto individual como colectivo con base en el movimiento. Siguiendo su propuesta, es pertinente destacar su afirmación respecto que en “la condición del migrante, si bien se vive en un presente que parece amalgamar los muchos trajines previos, es en algún punto contraria al afán sincrético que domina la índole del mestizo.” (2004: 45) Así, si bien podemos pensar que en algún momento se puede dar lo que algunos teóricos han denominado como mestizaje, lo importante es tener presente que no se trata de un concepto que se pueda manejar descontextualizado y mucho menos obviar el hecho de que se trata de un concepto que hace referencia a un proceso y no a un resultado. La condición migrante será entonces el momento en el que se da el encuentro y si nos detenemos en este punto podremos ver que para el caso de los Andes, y su comprensión del encuentro como *pacha kuti*, sólo se puede hablar con rigurosidad a partir del concepto de heterogeneidad, en el que los elementos se encuentran pero no se mezclan, a estos conceptos regresaremos más adelante.

Las migraciones ya se habían registrado en el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochiri*. Así, Emilio Whestphalen nos recuerda que “las migraciones actuales repiten otras innumerables: hace miles de años que los hombres de las serranías bajan a la costa y otros suben a las alturas, en grupos, en multitudes, pacíficamente o en guerra, por un tiempo, para siempre.” (370) Finalmente, y para tener una idea más global del impacto de las migraciones, es importante incluir la intervención de Julio Ortega a este respecto:

Los héroes migrantes, como la migración misma del sentido, no son solamente víctimas o victimización sino ejes de transformación y principios de articulación. Esa práctica se ejerce en su capacidad de supervivencia, adaptación y cambio a través de mecanismos de

reapropiación (nueva información es procesada y readaptada), que permiten que los sistemas sincréticos y flexibles del exilio aborigen se expandan sobre los nuevos saberes y formaciones culturales en medios discordantes. Esa práctica cultural supone, por otro lado, la contaminación de las normas jerarquizantes, la ocupación de espacios marginalizados, la incorporación de nuevos lenguajes, la reestructuración, en fin, de una actividad social horizontal que puede permitir nuevas negociaciones, diálogos y alianzas. (2004: 268)

El Capítulo 3 de la novela sigue con una danza que inicia Diego y mueve a Rincón, para después continuar con una visita guiada por la fábrica. En su recorrido encuentra a los obreros quienes “[l]o saludaron familiarmente, casi sin darse cuenta” (118) y en medio del trayecto baila mientras “los obreros palmeaban todos, ya de pie” (123), acepta la sopa de anchoveta que estaban tomando y, finalmente, se marcha: “se quitó el gorro y su pequeña cabeza alargada, sus orejas algo puntiagudas y como afelpadas volvieron a silenciar la galería.” (124)

Martin Lienhard es quizá el crítico que con más énfasis ha establecido relaciones entre la obra de Arguedas y la tradición oral. Para el caso de esta novela, propone que el escritor subvierte la novela a partir de la oralidad, concentrándose en la relación que existe entre la gestualidad de la danza y su aspecto oral. En este contexto, Lienhard lleva adelante una lectura comparada entre el personaje del zorro que aparece en el Capítulo 3 de la novela y el *danzaq* de tijeras, artista de las fiestas andinas en el Perú. Explica que el danzante baila en competición con otro y propone que Diego compite con Don Ángel. Sobre el *danzaq* nos dirá que como delegado de las divinidades de los cerros que dispensan el agua para las chacras “baila en la fiesta que significa el término de los trabajos de limpieza en los acueductos y el inicio de las siembras.” (2004: 203) Lienhard ve en esta danza el aspecto cómico de la novela respecto del personaje de los zorros. El que Lienhard haya reparado en el aspecto cómico de la novela y el que se haya detenido en la necesidad de estudiarlo, es desde ya un aporte fundamental. Pensamos, sin embargo, que si bien pueden haber razones para sostener la comparación entre los zorros, lo cómico y la danza, hay intertextos mucho más próximos que el que trabajara Lienhard con tanto empeño. Así, los cuentos orales y el cosmos nos presentan ya un personaje pícaro, carismático y embustero que logra sus objetivos burlándose y engañando.

Representado como el eterno perdedor que sobreviviente, el zorro cifra en sí mismo la ambigüedad que hace de él un personaje humorístico.

No contento con terminar el día bailando, Diego, respondiendo en todo con lo que la tradición oral sobre el zorro nos comunica hace siglos, es mujeriego y decide acompañar a Rincón al “Gato Negro” a ver a “La Caprichosa” una desnudista “que ha entusiasmado a cojos, mancos y viejos.” (124) Es aquí donde Diego encuentra al Tarta quien paga a la bailarina por darle un beso en el sexo y sale del lugar con ayuda de “[u]n hombre pequeño, de hocico largo” que en la calle de dice “tú eres un ‘zorro’.”(129) Finalmente, el capítulo cierra con la narración de cómo fue que:

Don Diego se hechó a galopar hacia el campo cerrado de la estación de ferrocarril Huallanca-Chimbote. Para eso tuvo que escalar los muros de un depósito de bolsas de harina de pescado, del último que aún quedaba tan cerca del casco urbano. Estuvo corriendo varios minutos sobre las rumas de bolsas de a diez en alto. Llegó a La Línea y allí se perdió en la oscuridad de la densa barriada “21 de Abril”.
-Conté veinte mil sacos de harina –dijo-. ¿Me oyes? (129)

Sólo en esta parte del capítulo, cuando se nos dice que Diego “galopa,” “escala,” y “corre hasta perderse,” es que el lector puede sentir la confirmación de sus sospechas dando fin a la ambigüedad respecto de la identidad del zorro. Tan pronto se cierra el marco de la ambigüedad se detiene el efecto humorístico que envuelve a nuestro personaje y se termina este capítulo. El final, sin embargo, nos abre a nuevas ambigüedades que de pronto cuestionan la identidad de Tarta. ¿Es que se trata de otro zorro? Igualmente la última pregunta “¿Me oyes?” nos obliga a preguntarnos ¿a quién está dirigida?, ¿a un zorro?, ¿al lector? El humor, en su ambigüedad, todo lo toca y el personaje del zorro nos regresa al mundo de la risa de que ha sido desde siempre un habitante.

El recorrido por las prácticas textuales, de leer el cosmos y contar cuentos orales, el texto alternativo del textil y los dos textos escritos *Dioses y hombres de Huarochirí* y *el Zorro de arriba y el zorro de abajo*, se enmarcan dentro de lo que se puede denominar como una textualización de la oralidad. Después de analizar la huella de un elemento oral como es el personaje del zorro, no sólo encontramos que se trata de un personaje que ha

sabido mantener sus características en cada una de las textualidades comparadas, sino que además permite que nos acerquemos a una perspectiva andina del encuentro. Así también, el estudio comparado de todas estas textualidades reclama la reformulación del concepto de intertexto por uno que preste mayor atención a la relación texto y contexto. Con base en el análisis de todas estas textualidades, es que se intentará en el capítulo que sigue abogar por una teoría de la intertextualidad en los Andes.

Notas

¹ **Francisco de Ávila** nace en el Cuzco en 1573 y se ordena como presbítero en 1596 ganando el curato de San Damían en Huarochirí. Como parte de su campaña de extirpación de idolatrías logra la creación de un cuerpo de visitadores contra la idolatría, la organización de lo que se llamo “la visita de idolatría” que consistía en la proclamación de una carta edicto por la que se daba plazo de dos días a los indígenas para la entrega de ídolos y la denuncia de hechiceros. A principios de 1610 fue nombrado visitador de idolatría. Su labor desata numerosas quejas que quedan registradas en textos de la época como en la crónica de Felipe Guamá Poma de Ayala. A pesar de estas denuncias hacia 1615 se le encarga la redacción de un proyecto acerca de los medios más convenientes para lograr la conversión de los indígenas. Como parte de su propuesta destaca su énfasis en la necesidad de persuadir, predicar en la lengua autóctona y usar gran rigor contra quienes después de la visita de idolatrías reincidan en sus prácticas. Su obra más importante, *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los Yndios de las provincias de Huarochirí, Mama y Chaclla y oy también viven engañados con gran perdición de sus almas*, se publicó hacia 1608. Muere en Lima en 1647.

² Retomamos la propuesta de Nina Gerassi-Navarro, “Huarochirí,” respecto que la historia y los **mitos** son formas complementarias del proceso social interpretativo, ya que la conciencia mítica también reflexiona sobre el proceso temporal (pasado y presente) dentro de un orden social particular. En este contexto, vemos que “el mito surge como metáfora a través de la cual una sociedad se reproduce y dibuja su identidad en el espacio y el tiempo.” (95)

³ Salomon deja claramente establecido que el manuscrito tampoco es una suerte de **biblia** andina porque el material mítico es completamente distinto al europeo y porque la estructura interna de los mitos responden a patrones andinos como por ejemplo la idea de deidades que se complementan.

⁴ Frank Salomon nos explica que Cuniraya **Viracocha** es una excepción a la regla general de las huacas porque su presencia es atemporal, así aparece desde el origen mítico, en la época de los incas y en la llegada de los españoles. Así mismo nos parece muy interesante notar que, como bien explica este investigador, esta deidad tiene características de embaucador al grado que incluso la llegada de los invasores se pueda considerar uno de sus trucos. En palabras de Salomon: “In Huarochirí, weavers appealed to the trickster-demiurge before trying to warp a complex design.” (16) Siendo que Viracocha se asocia a la idea del personaje embaucador, podríamos ver la intervención del zorro –embaucador también– como un natural acompañante.

⁵ Paul Steele, *Handbook of Inca Mythology*, explica que **Pariacaca** comparte atributos del dios trueno y relámpago; por esto mismo en muchos de los mitos se lo puede ver en relación al tema del agua. Si además tenemos presente que *caca* en quechua significa tanto yerno como cuñado, vemos que la parte del nombre del dios hace referencia a un extraño íntimo a la familia y así, desde la propuesta de Steele, vemos que combina perfectamente la idea de inclusión con exclusión, al mismo tiempo que marginalidad y centralidad. Sobre este dios Salomon, *The Huarochirí Manuscript*, nos dirá: “Pariacaca was imbued like Pacha Camac and Chaupi Ñamca with a power and an identity transcending immediate ethnicity and locality.” (7)

⁶ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconciente*, propone que los **chistes**, al igual que los sueños, se forman en el inconciente, que tienen una tendencia economizadora y como característica la brevedad. Explica, además, que el placer del chiste posee dos fuentes esenciales: la técnica y la tendencia. La técnica está en directa relación con la característica de brevedad del chiste y la tendencia con los obstáculos exteriores, el poder o la autoridad de las personas a quienes la ofensa va dirigida, e interiores, un sentimiento íntimo, que se oponen al logro de la satisfacción. Freud explica que mientras lo cómico necesita de dos personas, una que descubre el aspecto cómico y otra en la que éste es descubierto, el chiste necesita de una tercera persona puesto que lo cómico se descubre y el chiste se hace. De esa manera, por estar ligado a una tercera persona, el chiste se encuentra bajo una cierta condición de la que el sueño se

halla libre. Finalmente, Freud apunta que la mayor diferencia entre la elaboración del chiste y la de los sueños consiste en que si bien sabemos que los desplazamientos que aparecen en la elaboración del sueño indican la actuación de la censura del pensamiento consciente, en la elaboración del chiste, a través de las distintas técnicas, esta censura se vence; así, mientras que los sueños pueden ser indescifrables, los chistes son siempre entendibles.

⁷ Milan Kundera, *Lo testamentos traicionados*, propone que el autor satírico se coloca fuera del objeto aludido y se le opone. La **sátira**, entonces, suele presentar elementos de moralismo y de burla que excluyen una actitud de interrogación y de análisis. Siguiendo la propuesta de Kundera: “[l]a sátira es arte con tesis; segura de su propia verdad, ridiculiza lo que decide combatir.” (214)

⁸ Graciela Reyes, *Polifonía textual*, cuando nos habla de la **ironía** explica que el hablante irónico no miente, sino que hace dos afirmaciones a la vez: la literal y la que ha de sobreentenderse. Así, en palabras de Reyes:

El locutor irónico atribuye el sentido literal de la expresión irónica a un hablante ficticio al que llamaré “locutor ingenuo”, que tiene, en el contexto creado, su propio e igualmente imaginario “oyente ingenuo”. Por debajo de esa comunicación ingenua, o, mejor, a través de ella, se comunica con su interlocutor irónico, que percibe la atribución como tal atribución, es decir, oye la doble voz, la enunciación polifónica, reconstruye el segundo y cierto significado de lo que el locutor irónico dice por boca del locutor ingenuo y asume como propio, aunque sea momentáneamente, ese enunciado sin formular que surge del contraste de contextos. (161)

Podemos comprobar, entonces, que si hay un proceso de inversión en la enumeración irónica, no es el de inversión de significados sino el de inversión de papeles. Se trata de un juego en el que se “es y se es otro”, en el que se “dice y se dice otra cosa.” Reyes también muestra la ironía como un fenómeno pragmático que sólo se percibe en contexto y que depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor. Plantea que la ironía, muchas veces, se propone crear la complicidad del juego que reactiva un acuerdo sobre valores compartidos, sin olvidar que, para entender la ironía, no hace falta tener los mismos valores del locutor irónico, basta con identificarlos.

⁹ El **realismo** tiene como características más importantes la representación de la realidad en sus detalles más minuciosos para lograr una obra genuina y no una copia fotográfica, con un enfoque en la vida cotidiana contemporánea se concentra en el individuo y su relación con la sociedad. En relación con la corriente regional de tono descriptivo y costumbrista que se concentra en los alegatos contra el latifundio, el monopolio extranjero, el prejuicio racial y la situación del indígena, el realismo rechaza a lo fantástico, lo sobrenatural o lo abstracto.

¹⁰ Se entiende lo moderno como un cambio incesante que une y desune, integra y desintegra y que cada vez que aparece forma su propia tradición. El modernismo, en cambio, es el aspecto subjetivo de lo moderno, su ideología de cambio, es su visión de un mundo permanentemente diferente. La modernización, por su parte, es el aspecto objetivo de lo moderno, la urbanización y sus perfiles socio-económicos. Finalmente, la **modernidad**, a diferencia de lo moderno, el modernismo, y la modernización siempre guarda relación con la transmisión de una tradición que se encuentra registrada en noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas y estilos.

¹¹ El debate con **Julio Cortázar** inicia en 1968 con la publicación del “Primer diario” en el número seis de la revista *Amaru* que Arguedas publica como avance de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En éste Arguedas propone que las instrucciones de la novela de Cortázar, *Rayuela*, lo habían asustado, que estaba en contra de la idea de la profesionalización del escritor y que estaba en desacuerdo respecto de sus “solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional.” (13-14) Sintiendo atacado Cortázar respondió a esta publicación desde la revista *Life en español* argumentando que el prestigio internacional de algunos escritores que vivían fuera de su país

suscitaba resentimiento por parte de los “sedentarios regionalistas.” Arguedas responde a esta publicación en su artículo “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar,” que el prestigio internacional de algunos escritores sólo han despertado orgullo y admiración, salvo aquellos escritores resentidos contra éstos y aquellos. A las acusaciones de falta o desconocimiento de técnica narrativa, Arguedas responde desde su identidad diferencial apelando a su infancia serrana muy distinta de una cosmopolita y urbana. Este desencuentro tiene que enmarcarse en el marco del llamado boom de la literatura latinoamericana que según nos explica Ángel Rama fue un fenómeno sociocultural, inmerso en el devenir de la sociedad de consumo y sus políticas editoriales de difusión y mercado. Así, el consumidor literario ejercía presión en el escritor que se veía en la necesidad de aumentar su productividad lo que estaba, desde la perspectiva de Arguedas, en estrecha relación con la idea de la profesionalización del escritor. A este respecto Cornejo Polar explica que el escritor argentino no vio que José María Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja y quebradiza, el crítico peruano apuntará además que años más tarde Cortázar encontrará como muy lamentable este desencuentro.

¹² Christian Giudicelli, “José María Arguedas bajo el prisma de Vargas Llosa,” explica que la apreciación que **Mario Vargas Llosa** tuvo respecto de la obra de Arguedas fue cambiando con el tiempo. Así, hacia 1960 Vargas Llosa expresaba gran admiración por Arguedas destacando la manera en la que en la que el escritor manejaba el tema indígena. Entre los años 1977 y 1981 la perspectiva de este escritor y crítico dará un giro muy importante. Así, en 1977, con motivo de su ingreso en la Academia peruana de la lengua, leyó un discurso titulado “José María Arguedas, entre sapos y halcones” en el que dijo:

La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni sociológica, ni etnológica, que no se determina por su semejanza con un modelo pre-existente. Es una escurridiza verdad hecha de falsedades: modificaciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos ante el mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación. (...) El mundo forjado así, de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. (27)

Considerando que uno de los fundamentos más importantes de la obra arguediana radica en su voluntad de comunicar la realidad indígena; la manera en la que Vargas Llosa desacredita la posibilidad de representar la realidad es quizá el argumento mejor y más astutamente maquinado para desmoronar el propósito de Arguedas a quien Vargas Llosa reclamará en otro de sus escritos la incomodidad de tener que presenciar el espectáculo de un hombre que “reclama patéticamente” un reconocimiento poniendo en escena su propia muerte. El argumento de pensar en la literatura en el marco de la división entre la verdad y la mentira, es desde ya una manera reducida de entender la textualización de lo que podemos asumir como real. Arguedas, a través de su trabajo con el lenguaje, la incorporación de sus imágenes, la integración de la oralidad y su labor interdisciplinaria no sólo va mucho más allá de esa visión binaria y reductiva, sino que representa una propuesta seria en contra de ella.

¹³ El proyecto en **Chimbote** inicia entre el 16 de mayo y el 27 de junio de 1966 según nos informa una carta de su sobrina Vilma Arguedas. Al 31 de enero de 1967 este escritor peruano ya había recogido gran parte del material etnográfico del lugar. El 1 de febrero de 1967 realiza su primera visita a Chimbote y consigue datos de 3645 pescadores y 3840 obreros. El 20 de febrero de 1967 realiza su segunda visita y en marzo el Sindicato de Pescadores le solicita un “Proyecto de bases para el concurso del himno del pescador.” En 11 de enero de 1968, en una carta al psicólogo Marcelo Viñar, habla de la nueva estructura de la obra. En septiembre de 1968 da título final a la novela que pasó por los siguientes nombres: “Harina mundo” 1966, “Mar de harina” 1966 y “Pez grande”, hasta llegar al título que conocemos hoy. En febrero de 1969 ya había escrito el capítulo V y para mayo del mismo año planifica que la novela debía tener 14 capítulos. El 18 de mayo de 1969 escribe a Ángel Rama que ya tenía el capítulo VI y en julio de 1969 ya había escrito la dedicatoria del libro. El 12 de agosto de ese mismo año escribe desde Santiago que si no puede escribir regresará al Perú. El 28 de agosto confirma haberle dicho a su hermano Aristides que regresa porque la novela esta trunca. El 11 de septiembre de 1969 confirma que le falta una cuarta parte de la novela. En octubre escribe a Sybilla que la novela grande se ha perdido, pero que probablemente se pueda hacer algo con el texto. “Los zorros’ felizmente caminaron bastante lejos y creo que ya no hay tiempo para

seguir abriéndole más camino.” (Arredondo 294) El 27 de noviembre de 1969, en una carta a Alfredo Torero, encarga la edición de la novela para ser publicada.

¹⁴ **Archivos** es la edición utilizada para llevar adelante el análisis de la novela. A continuación y para abreviar las referencias bibliográficas, cuando se cite esta obra sólo indicaremos entre paréntesis la paginación de esta edición.

CAPÍTULO V
TEXTUALIDAD E IDENTIDAD:
POR UNA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LOS ANDES

Las disciplinas no se distinguen por el objeto que estudian
sino por las preguntas que formulan.
(Fokkema Douwe 1998: 228)

La diversas maneras en la que se tejen los relatos y se narra el mundo, nos invitan a reflexionar sobre la producción del sentido. Intentar comprender la forma en la que establecemos nexos y creamos sistemas de comprensión es una preocupación que interviene en distintas ramas de estudio que van desde la lingüística hasta los estudios culturales. Las propuestas más importantes respecto de la producción del sentido dentro de la rama de los estudios literarios se han concentrado en el papel del autor, el lector, el texto en sí mismo, o el texto en contexto. Es justamente en el marco de los estudios del texto en contexto que intentamos acercarnos al concepto de *intertextualidad* que, en líneas generales, propone que el sentido de un texto no se construye de manera independiente, sino a partir de una red de relaciones. La red intertextual literaria establece, por lo general, nexos dentro de un universo de textos escritos. Sin embargo, mientras más se desarrolla el área de la investigación interdisciplinaria, la necesidad de pensar en una red intertextual que vaya más allá del texto escrito parece cada vez más relevante y, teniendo presente que el dominio del texto escrito está llevando a muchas otras textualidades a la extinción: urgente.

Los estudios que exploran la manera en la que el concepto de intertextualidad se ha ido forjando dentro de la vertiente del texto escrito, recogen por lo general las mismas fuentes teóricas. Así, casi todos ellos retoman de una u otra forma las propuestas de Ferdinand de Saussure, Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette. Al margen de algunas variaciones respecto de autores que aparecen en unos textos y no en otros, es interesante notar que la selección misma de las fuentes, por parte de quienes se dedican al estudio del intertexto, construye a su vez una red de sentido respecto del concepto. Así, si se toman fuentes que parten de un estudio del intertexto dentro de una cultura escrita y occidental, en el sentido de principalmente europea, la teoría del

intertexto estará informada por una experiencia que dista mucho de aquella que forma parte del contexto de las culturas que un determinado momento de su historia fueron predominantemente orales. En este contexto, en un afán por abrir el concepto a una red intertextual que incluya textualidades alternativas como el textil y prácticas textuales como la lectura del cosmos o el ejercicio de la tradición oral, se intentará incorporar en la discusión teórica sobre el intertexto, desde una vertiente histórica-cultural, reflexiones de investigadores como Walter Ong, Rosaleen Howard-Malverde, Frank Salomon, Olivia Harris, Miguel León-Portilla, Ángel Rama, Martin Lienhard, Denise Arnold, Juan de Dios Yapita, Verónica Cereceda, Marinna Hogue, Barbara Tedlock y Denis Tedlock, que si bien utilizan conceptos de ramas como lingüística, filosofía o literatura trabajan de manera interdisciplinaria incorporando historia, sociología y antropología.

Nutrido por una revisión de las fuentes que alimentan la teoría sobre el intertexto, este capítulo propone que después de repasar las propuestas provenientes de la vertiente del texto escrito se haga énfasis en la relación entre el texto y el contexto, para que con el ingreso de una vertiente histórica-cultural se pueda abogar por una teoría de la intertextualidad que responda a la dinámica de textualización de la oralidad presente en la región de los Andes. Así, en lo que sigue de este documento se reconstruirán estas dos vertientes para más adelante poder acercarnos a la relación que mantienen la textualidad y la identidad.

La Intertextualidad desde la Vertiente del Texto Escrito

Después de revisar las propuestas de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*; Graham Allen, *Intertextuality*; Desiderio Navarro, *Intertextualité*; Helena Beristáin, *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*; y Heirich F. Plett, *Intertextuality*; se decidió retomar la propuesta de Allen, respecto del orden y la selección de algunos de los teóricos más importantes dentro de la vertiente del texto escrito sobre el concepto de intertexto. El texto de Allen, no es sólo uno de los más claros respecto de las distintas teorías que se exploran y que intervienen en la formación del concepto, sino que además nos presenta una comprensión crítica y un punto de vista informado sobre cada una de éstas. Presentamos entonces parte de la selección teórica de Graham Allen, no sin consultar las fuentes primarias que se están seleccionando, para

más adelante, cuando se integre en el diálogo teórico el paradigma de la oralidad, presentar y comentar nuestra propia selección de fuentes y así continuar y contribuir a la reflexión teórica sobre la intertextualidad.

Siguiendo la vertiente del texto escrito, entonces, veremos como desde el marco de la lingüística, el primer teórico que reflexiona sobre la intertextualidad es el suizo Ferdinand de Saussure quien, enfatizando en las cualidades sistemáticas de la lengua establece la naturaleza relacional del signo. En seguida, encontramos a Mijaíl Bajtín quien establece la relación entre el lenguaje y la sociedad. No es, sin embargo, hasta 1960, durante el periodo de transición entre la teoría literaria moderna y la teoría cultural o lo que se conoce como el paso del estructuralismo¹ al post-estructuralismo², que Julia Kristeva combina las teorías de Saussure y Bajtín para proponer el concepto de intertextualidad. Continuando con la reflexión sobre el intertexto encontramos las propuestas de Roland Barthes y Gérard Genette quienes, de forma diferente y en muchos sentidos opuesta, proponen sistemas abstractos respecto del concepto de intertextualidad. Así, para Roland Barthes el sentido literario no puede ser determinado sólo por el autor ya que las relaciones intertextuales serán también y principalmente construidas por el lector quien, desde esta perspectiva, no está libre del poder y la autoridad tradicionalmente conferida a la figura del autor. En una línea distinta, pero igualmente abstracta, Gérard Genette propone que sí se pueden decir cosas definidas, estables e irrefutables sobre los textos literarios, confiriendo así mayor autoridad al texto en sí mismo al margen del autor y el lector. Finalmente, encontramos la propuesta de Harold Bloom quien en un intento por configurar un canon literario nos regresa a la materialidad del autor como sujeto productor de un texto.

Una revisión rigurosa de cada uno de estos aportes nos lleva a una mejor comprensión de las reformulaciones que vino experimentando la teoría del intertexto. Finalmente, se trata del seguimiento de la configuración de una herramienta que nos ayuda a comprender mejor las distintas aproximaciones que se han venido dando respecto de la manera en la establecemos relaciones entre textos y la importancia que estas relaciones tienen respecto de la producción de sentido y promoción de una visión de mundo.

Signos en Relación: Ferdinand de Saussure

En su libro *Cours de linguistique générale* (1916) Ferdinand de Saussure propone que el signo tiene un significado y un significante. De esta idea se desprende que el signo no es una palabra ligada por nexo alguno a un determinado referente y que por lo tanto es *arbitrario*^{*}, es decir que tiene sentido no por su función referencial sino por su función dentro de un sistema lingüístico. El reconocimiento de la arbitrariedad del signo tiene grandes implicaciones sobre las ideas tradicionales respecto de lo que significa el empleo del lenguaje. Así, Saussure propone que todo acto de comunicación se origina en las decisiones tomadas dentro de un sistema que preexiste al hablante.

Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système. Ce qu'il y a d'idée ou de matière phonique dans un signe importe moins que ce qu'il y a autour de lui dans les autres signes. (1967: 270)[†]

La última oración de la cita precedente es especialmente importante ya que no sólo propone la arbitrariedad del signo, como anticipamos, sino que además nos habla de su diferencialidad. Que el signo sea *diferencial* quiere decir que todo signo tiene un lugar en el sistema de la lengua por la relación que guarda respecto de otros signos. Así, nos explica que toda palabra se produce por un proceso de combinación en el eje paradigmático³ y sintagmático⁴. Por lo tanto ningún signo tendrá un sentido por sí mismo, pues sólo dentro del sistema de la lengua se le puede dar sentido a partir de su similitud o diferencia con respecto a otros signos dentro de lo que es el aspecto sincrónico⁵ de la lengua. El sentido, en este contexto, se construye de forma relacional.

* A lo largo de este capítulo se hará uso de la *letra cursiva* para destacar conceptos importantes respecto de la teoría del intertexto para cada uno de los teóricos consultados.

† Traducción al español de Amado Alonso (en página 4):
Ya se considere el significante, ya el significado, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales y diferencias fónicas resultantes de ese sistema. Lo que de idea o de materia fónica hay en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos. (Saussure 1945: 203)

Esta visión de signo afectó los diferentes estudios dentro de las humanidades a principios del siglo XX. Así, en el área de la literatura surge la idea de que si esto acontece con el signo lingüístico, acontece también con el literario puesto que en las obras literarias también se da una selección de tramas, géneros, características de un personaje, imágenes, maneras de narrar, frases y oraciones que están en relación con otros textos literarios y otras tradiciones literarias. En este contexto, al leer literatura nos damos cuenta que los signos pertenecen al sistema literario textual y no así a objetos de la realidad. Un texto no es más el producto del pensamiento de un autor, sino más bien el espacio en el que se dan un vasto número de relaciones textuales.

De la Matrix Lingüística a la Matriz Social: Mijaíl Bajtín

Mijaíl Mijáilovic Bajtín en el libro *El método formal en los estudios literarios* (1928), escrito en colaboración con Pavel Nikolaievich Medvedev, subraya la importancia de considerar que la lengua es utilizada por los individuos en contextos sociales específicos. Es en este marco en el que encontramos el concepto de *enunciado* que captura el aspecto humano y social de la lengua, aspecto que los formalistas y la lingüística de Saussure no habían tomado en cuenta. Así, Bajtín establece que:

No sólo el sentido del enunciado es socialmente significativo, sino también el mismo hecho de su enunciación, en general, el hecho de su realización aquí y ahora, en estas circunstancias, en el momento histórico dado, en las condiciones de una determinada situación social. (194)

En esta obra Bajtín nos explica que Saussure no podría haber propuesto el concepto de enunciado como objeto de estudio porque hace referencia a una entidad individual y el objeto de estudio de Saussure es la lengua que, como entidad global, contiene en si un número infinito de enunciados. En este sentido, comprendemos mejor que sea justamente por este estudio de la lengua como sistema que se pierda su especificidad social y se la convierta en algo abstracto. Bajtín, a diferencia de Saussure, establece que la lengua está en un movimiento infinito que se ve reflejado en la transformación constante de los intereses de grupo, clase, institución y nación,

proponiéndonos una matriz social para un sistema que se pensaba como una matrix lingüística descontextualizada.

Bajtín también establece que el sentido del enunciado no puede ser único pues deriva de patrones establecidos por quien habla y quien escucha. Estos patrones, cabe apuntar, no son abstractos como los de Saussure sino que encarnan los cambios que se dan en los valores sociales en un determinado contexto. Desarrollando su idea sobre el enunciado, nos explica que las palabras que elegimos en una determinada situación tienen una cierta otredad puesto que pertenecen a ciertos géneros de discurso que contienen huellas de enunciados anteriores que estaban destinadas a otros interlocutores específicos. Así, todo enunciado u obra siempre emerge de una historia compleja de enunciados u obras anteriores y se dirige a un contexto social e institucional en el que en todo momento se están dando nuevas enunciaciones. La comprensión de este aspecto es determinante ya que es allí donde Bajtín anclará su propuesta respecto de que todo enunciado es *dialógico*⁶ y de éste concepto se desprenderán los de *polifonía*⁷ y *heteroglosia*⁸ que tanto contribuyeron a la teoría bajtiniana. Cabe destacar que es justamente este aspecto dialógico de la lengua, propuesto por Bajtín, el que va contra la idea de lo único, autoritario y jerárquico en la sociedad, el arte y la vida, abriendo así conceptos cerrados y aproximándonos a la necesidad de considerar aspectos culturales dentro de la producción de enunciados.

Del Dialogismo a la Intertextualidad: Julia Kristeva

Durante los últimos años de 1960⁹ y los primeros de 1970 Rusia relaja el sistema de censura impuesto por Stalin y obras como la de Mijaíl Bajtín logran ser publicadas. Es justamente durante este período en el que encontramos el trabajo de Julia Kristeva, quien a partir de una relectura del trabajo de Bajtín, no sólo introduce la obra de este escritor en Francia, sino que incorpora su idea del *dialogismo*, su insistencia en la naturaleza social y de doble voz del lenguaje, y elabora, en parte, a partir de ésta su propuesta respecto de lo que Kristeva denominará como *intertextualidad*.

Allen nos explica que para comprender la distancia entre la propuesta de Bajtín y Kristeva, es importante tener presente que mientras que Bajtín se centra, siguiendo su idea de lo dialógico, en sujetos humanos utilizando la lengua en situaciones sociales específicas, Kristeva evade la idea de sujeto humano y favorece términos más abstractos como texto y textualidad. Sin embargo, si bien estos autores presentan diferencias de valoración del sujeto, ambos insisten en que no se puede separar el texto de la textualidad cultural y social más grande a partir de la cual se construye. En este sentido todos los textos contienen las estructuras ideológicas y las problemáticas sociales expresadas a través del discurso. Cuando Kristeva dice que un texto es una práctica y una *productividad*, quiere decir que si un texto está hecho de pedazos y partes de un texto social los problemas ideológicos y las tensiones que caracterizan el discurso de esa sociedad continuarán reverberando en el otro texto. Esto mismo expresa Bajtín cuando conceptualiza su idea respecto de la *doble voz*. Así, se puede comprobar que tanto para Kristeva como para Bajtín, el texto no presenta un sentido claro y estable, sino que encarna el conflicto dialógico social.

Kristeva propone el concepto de *ideologeme* que establece que la estructura y el sentido de un texto no le son específicos: el texto es las partes que lo constituyen. La aproximación semiótica de Kristeva estudia el texto como arreglo de elementos textuales que poseen un doble sentido: el sentido del texto en sí y el sentido del texto histórico y social, de manera que el sentido está siempre dentro y fuera del texto. Respecto del texto literario, esta investigadora propone que existe un lenguaje poético que habita en el género de la novela y que éste se puede encontrar no sólo en otros géneros sino también en otros tipos de textualidad. Ella guarda una concepción dinámica de la palabra literaria como intersección de superficies textuales: escritor – destinatario, y el contexto cultural contemporáneo o anterior. Es en este contexto en el que logra definir la dinámica de la palabra literaria dentro de una dimensión horizontal y vertical. Siguiendo la explicación que Kristeva nos da en “Le mot, le dialogue et le roman:”

de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement

dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double**. (145-146)

Kristeva nos explica que en la dimensión horizontal la palabra pertenece al sujeto emisor y receptor, mientras que en la dimensión vertical la palabra está orientada a un anterior o sincrónico cuerpo literario. Así, la comunicación entre el autor y el lector siempre se divide en la relación entre las palabras poéticas y su preexistencia en textos poéticos pasados. El reconocimiento de los ejes horizontal y vertical del texto, que coinciden en el espacio textual de la obra, lleva a una nueva y más amplia descripción de la teoría dialógica de Bajtín que culmina en la incorporación del término: *intertextualidad*.

Dentro de esta misma lógica, Kristeva nos llama la atención sobre la posición de los sujetos e introduce el concepto de *sujeto de enunciación* y *sujeto de la narración*. La narración es la entidad verbal en sí misma, mientras que la enunciación es el acto de producir de una determinada forma las palabras lo que implica un sujeto. Así, las palabras de un sujeto en un texto son palabras de un sujeto de narración en un tiempo presente. Tanto Julia Kristeva como Roland Barthes utilizan esta lógica cuando proponen que el sujeto se pierde en la escritura. El yo que aparece en el texto no es idéntico al yo autorial, lo que resulta en una doble voz: “yo que siempre soy el otro.” Siguiendo la explicación de Graham Allen en *Intertextuality*:

* de manera que el eje horizontal (sujeto-receptor) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden, dejándonos ver un aspecto importante: cada palabra (texto) es una intersección de palabras (textos) donde al menos otra palabra (texto) puede ser leída. En el trabajo de Bajtín estos dos ejes, que él llama *dialógico y ambivalencia*, no son claramente distinguibles. Sin embargo, aquello que parece ser una falta de rigor es en verdad una primera aproximación dentro de la teoría literaria por parte de Bajtín: todo texto está construido como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y transformación de otro. La noción de *intertextualidad* reemplaza aquel de intersubjetividad, y el lenguaje poético es leído como al menos *doble*. (Kristeva)

The subject in writing is always double because the words that subject utters are intertextual (clichéd, already written), and the pronominal signifiers which refer to that subject are always changing and have no stable signified (“outside” subject) to which they can be referred*. (42)

Otro concepto relacionado con el de intertextualidad, es el de *ambivalencia*. Kristeva utiliza el énfasis que Bajtín da a la cualidad dialógica de las palabras para atacar nociones de unidad que luego ella asocia con lo autoritario, la verdad incuestionable, la comunicación no problemática, y el deseo de reprimir la pluralidad por parte de la sociedad. Kristeva explica que su propuesta va en contra de la lógica occidental en tanto que ésta tiene sus raíces en el principio de Aristóteles¹⁰ de la no-contradicción. En este contexto el concepto de *intertextualidad*, que remite siempre a la otredad, está por principio en contra o por encima de un concepto monológico del sentido. Kristeva ataca la unidad de la razón y opera de forma contraria a la dialéctica de Hegel¹¹, puesto que ésta, según nos explica esta escritora, siempre restaura lo único y lo singular.

Michel Worton y Judith Still en *Intertextuality* nos recuerdan que para Kristeva la intertextualidad está en relación con el deseo y con los impulsos del sujeto escindido. Un sujeto dividido entre el conciente y el inconciente, la razón y el deseo, lo racional y lo irracional, lo social y lo pre-social, lo comunicable y lo incommunicable. Según Kristeva, el sujeto se divide entre “*désir où s’implique le sujet (corps et histoire), et ordre symbolique, raison, intelligibilité*†.” (1977: 49) A este respecto es importante tener presente que cuando Kristeva habla del “orden simbólico” está haciendo referencia a Jaques Lacan y su distinción entre lo *imaginario* y lo *simbólico*. Lo imaginario es el mapa del cuerpo que, fuertemente simbolizado, el niño guarda por fragmentos. Lo simbólico aparece después de la adquisición del lenguaje y con éste el sujeto entra en la posición social, en las reglas y relaciones que mueven la sociedad. Lacan asocia la lengua a la idea

* En la escritura el sujeto es siempre doble porque las palabras que el narrador emplea son intertextuales (clichés antes escritos) y los significantes pronominales, que hacen referencia a ese sujeto, siempre están cambiando y no tienen un significado estable (“fuera” del sujeto) al que puedan ser referidos. (Allen)

† *deseo*, donde el sujeto está implicado (cuerpo e historia), y orden *simbólico*, razón, inteligibilidad. (Kristeva)

del padre, la ley y la unidad, puesto que siempre intenta, aunque falla, fijar a los sujetos en posiciones específicas lingüísticas y sociales.

Graham Allen nos explica que aunque influenciada por Lacan, Kristeva tiene una visión crítica de su modelo y prefiere retomar el estudio de Freud¹² sobre el estado *pre-simbólico* de los infantes: impulsos, pulsiones corporales, ritmos y movimientos, en una inicial y total identificación con el cuerpo materno. Esta etapa domina hasta que llega lo que ella denomina como la *fase tética*: el momento en el que el ser humano entra en el mundo social dominado por el lenguaje fonológico. De esta idea, desprenderá Kristeva su concepto de *semiótica* que siendo la ciencia de los signos, incluye lo *semiótico*. Divide así lo *simbólico*: lenguaje de significado social que opera en el marco de la razón, la comunicación y la unidad, y lo *semiótico*: el lenguaje de los impulsos eróticos, ritmos corporales y movimientos retenidos de la etapa infantil anterior a la fase tética.

En el centro de la semiótica Julia Kristeva propone que se encuentra el *chora*¹³, que es un receptáculo asociado con el cuerpo materno. El chora es lo innombrable, anónimo, improbable, híbrido, anterior al nombre, al uno y al padre. El chora es nuestra disposición a lo heterogéneo del sentido. La fluidez del chora, anterior al lenguaje, la lógica y la identidad, no nos abandona de adultos y reaparece en el lenguaje poético, perturbando el sentido monológico. Así, Kristeva ve en lenguaje poético lo simbólico y lo semiótico, siendo que el lenguaje es lo simbólico con rastros de lo semiótico.

Para evitar que el concepto de *intertextualidad* sea reducido a la noción de influencia, fuente de estudio o simple contexto, Kristeva habla de la intertextualidad en términos de *transposición*. Así, esta escritora quiere resaltar que en la intertextualidad los textos no sólo utilizan otros anteriores sino que a su vez los transforman. Así, Kristeva explicará que “nous appellerons une *transposition* cette possibilité du procès signifiant de passer d’un système de signes en un autre, de les échanger, de les permuter*.” (1969: 60)

El lenguaje poético u otro lenguaje puede ser ejemplo de intertextualidad, transposición, sin embargo la transposición del sistema de signos es diferente en cada caso porque los objetivos de representación son diferentes. El sujeto que habla en un determinado texto está construido en y por una transposición específica del sistema de

* nosotros llamaremos *transposición* a la habilidad del proceso de significación de pasar de un sistema de signos a otro, de cambiarlos y permutarlos. (Kristeva)

significaciones del texto escrito. El yo de un determinado texto no es el mismo que el de otros textos, ni es el mismo que habla en distintas situaciones de significación como pueden ser una clase, un bar, en familia, etc. La posición del sujeto, hablante o escritor, depende del contexto en el que se encuentra. Se puede reconocer la idea de Bajtín sobre el género del discurso, pero Kristeva se enfoca más que él en los cambios y transposiciones que esto implica para el sujeto que habla y para el que escribe.

Siguiendo la explicación de Allen a este respecto, podemos ver que Julia Kristeva propone una dimensión psicológica a la propuesta de Bajtín sobre lo *dialogico*, la *heteroglosia* y la *hibridez*. Según esta autora, el sujeto pre-simbólico se manifiesta muchas veces en el lenguaje poético reestructurando los sistemas de significación en el que habla o escribe. Haciendo referencia a las diferencias que existen entre Kristeva y Bajtín, Simon Dentith nos explica que:

Kristeva effectively deracinates the signifying process, tearing it out of the dialogic encounter which is its only imaginable context for Bakhtin. Polysemy thus becomes a property of the writing, not a possible way in which the relationship between writing and reader may be negotiated. As a consequence, the production of meaning happens as a result of purely textual operations independent of historical location; the multiplicity of possible meanings in a text spring from that text and not from the multiplicity of possible occasions in which that text can be read[†]. (97)

Siguiendo la propuesta de Dentith la diferencia entre Bajtín y Kristeva está en dos nociones distintas de liberación social. Para Bajtín la liberación social es un proceso de constante lucha, un diálogo infinito, idea que corresponde a la Rusia post-revolucionaria de 1920 y 1930 contra la que Bajtín quiere revelarse puesto que las políticas culturales rígidas de los soviéticos intentan llevar adelante una canonización doctrinaria del realismo soviético. Por su parte, para Kristeva y el grupo Tel Quel se trata más bien de liberarse del proceso histórico, idea que surge en los últimos años de 1960. En todo caso,

[†] Kristeva desenraza efectivamente el proceso de significación, lo saca del encuentro dialógico que es el único contexto imaginable para Bajtín. La polifonía, entonces, se convierte en propiedad de la escritura y no así un camino posible en el que la relación escritor – lector puede ser negociada. En consecuencia, la producción del sentido es resultado de operaciones puramente textuales independientes de su ubicación histórica, la multiplicación de sentidos posibles en un texto emergen de ese texto y no de la de las múltiples ocasiones posibles en la que ese texto puede ser leído. (Dentith)

concordando con la posición de Allen, no se trata de elegir entre los teóricos de la intertextualidad, sino más bien de comprender cómo es que esa teoría se ha ido formando en distintos y específicos contextos histórico culturales y cuál ha sido su influencia en los estudios sobre las textualidades latinoamericanas. Estamos plenamente de acuerdo con Allen cuando establece que la intertextualidad funciona en un conjunto de opuestos que no necesitamos resolver. Así, el intertexto histórico y antihistórico abre el texto a la historia y a la textualidad en sí misma, se preocupa por lo infinito y lo finito, provee un conocimiento y destruye conocimientos previos incluso el conocimiento de que existe un conocimiento unívoco y totalizante, tiene como centro al autor, al lector, al texto y al contexto, y, finalmente, construye una práctica de interpretación a la vez que resiste la noción de interpretación. Quizá entonces sea importante abogar por una teoría del intertexto que se vaya redefiniendo y rearticulando a las distintas situaciones históricas en las que se inscribe.

Teoría del Texto: Roland Barthes

Roland Barthes explica que texto, desde una definición tradicional y anterior a su propuesta, es la “superficie del trabajo literario.” Esta idea implica que el estudioso tiene que buscar el “texto verdadero,” una versión, lo más completa posible, del manuscrito original. El texto se convierte, entonces, en la inscripción material de una obra y si extendemos esta idea a la de la producción de sentido, veremos como “[un texte] c’est la surface phénoménale de l’oeuvre littéraire; c’est le tissu des mots engagés dans l’oeuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique*.” (1992: 370-371)

Barthes hace referencia a esta perspectiva tradicional sobre texto para resaltar los aspectos de *estabilidad* y *seguridad* que él cuestionará a lo largo de toda su propuesta teórica. Antes de proponer su teoría sobre el texto, él explica que desde una comprensión tradicional: el texto es entendido como portador de una materialidad que da estabilidad y seguridad a la obra que en sí es abstracta. Es también importante notar que desde esta perspectiva la noción de texto implica que el mensaje escrito se articula como el signo:

* es (el texto) el tejido de las palabras que hacen la obra literaria y que se presentan arregladas de tal manera que imponen un sentido estable y, en la medida de sus posibilidades, único. (Barthes)

con un significante, para el caso del texto las letras en palabras, oraciones y párrafos, y un significado, que bajo esta idea es definido y determinado. Entonces, para quienes trabajan desde esta comprensión del texto la obra viene primero y el texto después, dando a la obra prioridad al mismo tiempo que autoridad y agencia, mientras que la escritura es el sirviente o el esclavo que sigue las órdenes al mismo tiempo que preserva la trascendencia del significado.

Completamente alejada de esta comprensión tradicional del texto, Roland Barthes nos propone otra perspectiva que se basa en el reconocimiento de la dimensión perturbante, inestable y juguetona de la escritura. Para esto, retoma la idea de Derrida sobre la *différance*¹⁴ y la de Kristeva sobre la *productividad*¹⁵. Así, siguiendo la intervención de Allen, se puede ver cómo para Barthes la obra es un objeto real y el texto un campo metodológico. Si bien Barthes propone una serie de conceptos que sostienen su teoría textual. Aquí sólo se exploran tres que son importantes a la hora de hablar de la intertextualidad: la idea del *texto plural*, la de la *muerte del autor* y la del *texto leíble o escribible*.

Para proponer su concepto del *texto plural*, Barthes retoma la idea de Kristeva sobre el dialogismo de Bajtin y la idea de Derrida sobre la escritura. Nos explica que es importante tener presente que el texto es plural no porque puede tener varios sentidos, sino por su cumplimiento con lo “plural del sentido.”¹⁶ Establece que todo texto depende de un lenguaje dentro del cual se inscriben varias historias de sentido y éste, siguiendo aquí a Derrida y su teoría sobre la escritura, es una explosión, una *diseminación* de un sentido que ya existía. Dentro de esta misma lógica, para Barthes el lector no descubre el sentido sino que sigue un pasaje de sentido, así “[l]e pluriel du Texte tient en effet, non à l’ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l’on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (etymologiquement, le texte est un tissu) *.” (1971: 228)

* la pluralidad del texto depende, en efecto, no de la ambigüedad de su contenido sino más bien de lo que podemos llamar la pluralidad estereográfica de sus significados (etimológicamente, el texto es un tejido: una tela tejida). (Barthes)

La pluralidad del texto, además, no debe ser entendida como un objeto en el cual se puede determinar lo interior y lo exterior, puesto que como bien nos explica Michael Moriarty “It [the text] is used in a highly fluid fashion, both as a general term for the object of an act of reading and in particular contrast with the term “work*,” (143), por lo tanto no es solamente un objeto que podemos determinar. Finalmente, retomando la propuesta de Bajtín, Barthes propone que no existe un texto monológico y que éste es siempre plural.

Como parte de su teoría, Barthes propone dos tipos de lector: aquel que es consumidor y que busca en el texto un sentido estable, y aquel que es productivo y que escribe el texto al leerlo. Retomando a Michel Foucault¹⁷ también explica que el papel del autor fue cambiando con el tiempo y que si bien en la etapa pre-capitalista la escritura no estaba relacionada con un autor, ahora es común la comodificación de las obras al relacionarlas con un nombre. En este contexto, el autor relacionado con su obra hace que el lector termine un libro y se vaya a otro como un consumo terminado. A este respecto, Barthes desarrolla la noción de que el autor es una idea y que, por lo tanto, no es más importante que el texto. El pensamiento contrario que ve al autor como más importante que el texto, nos explica Barthes, trae consigo relaciones de paternidad, pertenencia y poder.

Influenciado por Kristeva, Barthes reconoce en el texto una pluralidad de voces y propone que en éste siempre se encuentra lo ya leído y lo ya escrito. Miembro del grupo de intelectuales que piensan que no hay pensamientos antes de la representación textual de los pensamientos, este estudioso propone que nosotros pensamos, sentimos y actuamos en códigos en el marco de lo ya escrito, hablado y leído. Desde la perspectiva de Barthes, el autor no sólo produce un sentido, sino que arregla, y compila lo siempre hablado, escrito y leído, descartando, así, la posibilidad de que exista un texto original. Tanto para Barthes como para Derrida la intertextualidad demuestra que nada existe fuera del texto. El sentido no viene del autor sino del lenguaje visto de forma intertextual y así logra dar fin con el poder del autor frente al lector. En su ya clásico estudio titulado “La mort de l’auteur” Roland Barthes nos explica que:

* Éste [el texto] se usa de manera muy fluida; al mismo tiempo que como término general que designa el objeto de la lectura, como contraste particular con el término obra. (Moriarty)

un texte est d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit (...) la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur*. (2: 495)

La importancia que Barthes da al lector y la manera en la que privilegia la agencia del lenguaje sobre la del escritor, a quien el llama muchas veces guionista, ha desatado muchas críticas. Así, mucho se habla de la falta de sentido histórico en la teoría de Barthes. Si bien esto es discutible puesto que según Barthes los más grandes guionistas son los escritores modernistas, lo que demuestra parcialmente su sentido histórico, es importante establecer que se debe tomar con cautela esta proposición puesto que aceptar la idea de la muerte del autor es también quitarle su lugar de enunciación. En un contexto como el latinoamericano esta proposición deja sin agencia y sin perspectiva histórica a pueblos que han luchado y todavía hoy luchan por ser reconocidos en su especificidad.

Finalmente, continuando la reflexión sobre el autor y el lector, Barthes desarrolla toda una teoría sobre los *textos leíbles* y los *escribibles*, estructurando hacia 1960 un análisis textual¹⁸ que, a su vez, trata de establecer un modelo de lectura para distintas narrativas. Este intento lo llevó a cuestionar los objetivos y la metodología de los teóricos estructuralistas que en su búsqueda de un sistema único, no dieron con la *differance* textual de la que nos habla Derrida. Así, este autor propone que si bien el texto tiene una estructura de elementos definibles y está tejido por hilos del texto social, sus relaciones

* un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que establecen relaciones mutuas de diálogo, parodia, contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. Mas, éste ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el texto escrito (...) el nacimiento del lector se da a costa de la muerte del Autor. (Barthes)

intertextuales nunca pueden ser estabilizadas, localizadas o enlistadas exhaustivamente. En este contexto, propone que existe lo *leible*: que se perfila a la representación, orienta al lector en un sentido, da la impresión de ser producido por una sola voz, refuerza mitos culturales e ideologías y reduce la fuerza intelectual pues espera un lector pasivo, y lo *escribible*: que es más bien una noción utópica. Este autor denomina los textos leíbles como *doxa*, con una intertextualidad histórica, y los escribibles como *paradoxa*, con una intertextualidad teórica. En *doxa*, entonces, encontramos códigos intertextuales estereotípicos que hasta podrían aburrir a un lector activo pues promueve la repetición, saturación cultural y dominio de estereotipos, generando la idea de un sentido estable que puede identificarse con el nivel denotativo, fonológico, e ideológico de un texto. En contraste *paradoxa* resiste y disturba las creencias, las formas y los códigos de una determinada cultura y espera un lector activo que realice varias combinaciones posibles.

Barthes, como Kristeva, ataca la idea del sentido incuestionable de un texto o su verdad única y propone una intertextualidad que no tiene que ver con las influencias, fuentes o modelos desarrollados a lo largo de la relación texto contexto pues esto sería como buscarle una filiación textual. La idea de lo intertextual en este escritor tiene que ver, ya lo habíamos dicho, con un autor que es más bien un compilador de posibilidades pre-existentes en el sistema de la lengua.

El Texto Abierto: Gérard Genette

Con la apertura al post-estructuralismo se siguieron dando aproximaciones ligadas a la vertiente estructuralista¹⁹ respecto de la intertextualidad. Es aquí donde encontramos la propuesta de Gérard Genette quien, según nos explica Graham Allen, lleva adelante la práctica de una poética²⁰ estructuralista en el contexto de lo intertextual. Así, este autor no sólo está interesado en símbolos específicos o trabajos individuales, sino en la manera en la que los signos y los textos funcionan internamente y son generados por sistemas, códigos, prácticas culturales y rituales describibles. Desde esta perspectiva, niega la existencia de objetos unitarios y enfatiza su naturaleza sistemática y relacional. La obra literaria para Genette no es una unidad, un todo, sino una articulación particular, una selección y combinación, un sistema²¹. La actividad del lector será, desde esta perspectiva, ordenar el texto literario en un sistema coherente.

Genette propone que por lo general se confunde: el tema, de lo que trata, con el género, categorías literarias específicas, y con el modo, sea este narrativo o discursivo. En este sentido, la posibilidad de establecer una poética viable y estable del tema, el género y el modo depende de la noción de *architextualidad* que “est donc omniprésent, au-dessus, au-dessous, autour du texte, qui ne tisse sa toile qu’en l’accrochant, ici et là, à ce réseau d’architecture*.” (1979: 89) Así, el *architexto* son los bloques sobre los que se afirma un sistema literario. Al respecto, Genette admite que es imposible determinar estos bloques de forma definitiva y de ahí su interés por salvar la noción de poética. Aquí es importante tener presente que Genette retoma categorías de la poética tradicional, pero siempre desde la perspectiva de la *transtextualidad*, trascendencia textual:

L’objet de la poétique, disais-je à peu près, n’est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l’affaire de la critique), mais l’architexte, ou si l’on préfère l’architextualité du texte (comme on dit, et c’est un peu la même chose, “la littéarité de la littérature”), c’est-à-dire l’ensemble des catégories générales, ou transcendentes- types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier†. (1982: 7)

Su propuesta es la de un estructuralismo abierto que parte de la idea de una poética muy distinta de la a-histórica que cree en un mapa irrefutable de elementos literarios. En este contexto, Genette está interesado en todo aquello que relaciona un texto, de forma obvia u oculta, a otros textos. Una poética que más bien estudia las relaciones entre el texto y su *red architextual* de donde se produce el sentido. Si bien sus ideas se parecen a las de Barthes o Kristeva, su aproximación es muy distinta, ya que desde su perspectiva estructuralista, Genette divide la *transtextualidad* en cinco

* está entonces en todas partes – arriba, debajo, al rededor del texto, y a su vez teje su red con tan sólo engancharse aquí y allá a la red de esa architextura. (Genette)

† Traducción al español de Celia Fenández Prieto:

El objeto de la poética, decía yo poco más o menos, no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse “la literariedad de la literatura”), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular. (Genette 1989: 9)

categorías: la *architextualidad*, la *metatextualidad*²², la *paratextualidad*²³, la *hipertextualidad*²⁴, y la *intertextualidad*.

Respecto de la *intertextualidad*, es importante tener presente que, como bien nos explica Allen, Genette se distancia de la aproximación post-estructuralista que ve la intertextualidad como proceso semiótico de significación cultural y textual. Según Genette, la huella intertextual se limita a la figura detalle más que a la obra considerada como una estructura total y reduce así el concepto a la presencia de un texto en otro en forma de cita, plagio y alusión. Esta categoría, sin embargo, es considerada por los estudiosos de Genette como la más confusa puesto que este autor también propone que el lector puede elegir entre leer el texto en sí mismo o construyendo relaciones intertextuales. Quizá, entonces, aquello que deberíamos conservar del aporte de Genette sea su capacidad de pensar que es posible dividir lo que en la obra pareciera indivisible: la estructura textual de la relación intertextual. Esto último corresponde muy bien con su propuesta sobre la poética que según él no sólo separa lo textual de lo intertextual, sino que como teoría de la interpretación explora el proceso que registra el encuentro de lo textual con lo intertextual.

Del Canon Literario: Harold Bloom

Incluimos la propuesta de Bloom como parte de la teoría sobre el intertexto desde la vertiente del texto escrito por dos razones: en principio porque nos regresa la figura del autor como productor del texto y en segunda instancia porque su idea de canon literario es fruto de una comprensión de texto e intertexto que no admite la posibilidad de una producción textual informada por un sistema alterno como el oral. La propuesta de Bloom nos ayuda a comprender los alcances políticos que puede tener un concepto teórico, puesto que si bien existen varios criterios para proponer un cierto canon literario, es importante tener presente que toda selección no sólo genera un tradición literaria sino también, y principalmente, un concepto de intertexto que puede tanto incluir como excluir productos culturales.

En su texto *A Map of Misreading* Harold Bloom nos explica que *belatedness* significa llegar tarde a un evento. Propone que los poetas románticos de Estados Unidos no pueden dejar de hacer referencias explícitas o implícitas a John Milton (1608-1674),

porque llegaron tarde a su evento²⁵. En este sentido, según Bloom, la poesía después de Milton surge de dos motivaciones: la del deseo de imitar la poesía del precursor y la de ser original respecto del mismo. En este contexto, la poesía, y con ella la literatura, sólo puede imitar textos previos, enmarcándose así en un proceso de intertextualidad constante.

Bloom también relaciona la intertextualidad con la *motivación*, con las razones por las que la gente escribe en una cultura en la que pareciera que todo ya ha sido escrito y de mejor manera, proponiendo así que la dimensión intertextual de la escritura afecta el deseo de escribir. Podemos ver entonces que Bloom reduce la intertextualidad a un modelo de intertexto que se centra en el concepto de la *ansiedad de la influencia*. Así, propone que el poeta vive la ansiedad de la influencia de un poeta precursor y que por lo tanto sólo le queda reescribir poemas e intentar una defensa contra el conocimiento de que solamente está envuelto en un proceso de reescritura constante. El deseo de ser una influencia es el único motivo que explica por qué todavía se dan la escritura y la lectura, al mismo tiempo que es una forma de ir en contra del tiempo de forma exitosa, pues da a la figura de influencia una sensación de estar a tiempo muy distinta de aquella de estar tarde expresada en su concepto de *belatedness*.

Se nos explica, además, que este proceso de reescritura en el que los poetas toman, transforman, redirigen y reinterpretan figuras centrales de la poesía anterior, crea figuras nuevas que dan la ilusión de no estar influenciadas por un precursor, lo que deviene en la práctica constante de lo que Bloom califica como *una lectura equívoca*. Hacia 1970 Bloom desarrolla un *mapa*²⁶ extendido de las lecturas equívocas y de éste desprende que la poesía y la literatura conllevan un lenguaje figurativo y mecanismos de defensa psicológicos. Esta aproximación que combina la retórica y el psicoanálisis²⁷ revaloriza la figura del autor y contribuye a la idea de que un texto no contiene un sentido en sí mismo puesto que siempre está en relación a una red de intertextos. En su texto *Kabbalah and Criticism* Bloom expone que “[a] single text has only part of the meaning; it is itself a synecdoche for a larger whole including other texts. A text is a relational event, and not a substance to be analysed*.” (106)

* un texto sólo contiene una parte del sentido; es en sí mismo una sinécdoque del todo mayor que incluye otros textos. Un texto es un evento relacional y no una substancia a ser analizada. (Bloom)

Para una mejor comprensión de la propuesta de Harold Bloom debemos recordar que él se posiciona contra la idea de un texto como unidad con sentido determinado y contra aquella que busca sentido a un texto literario en un contexto no literario. Bloom se opone a aceptar los contextos sociales y culturales como campos relevantes de intertextualidad literaria puesto que para este escritor el texto literario sólo puede tener intertextos con otros textos literarios²⁸. Si bien la propuesta de Bloom dista mucho de una que abra la teoría del intertexto a una perspectiva histórica cultural, su retorno al tema del autor y con él a las condiciones en la que se genera un texto, representa un primer paso en contra de la pluralidad y universalidad celebrada por Julia Kristeva y Roland Barthes devolviéndonos la figura del autor como productor de un texto en contexto.

La Intertextualidad desde una Vertiente Histórica-Cultural

Teniendo en cuenta que tanto la manera en la que se elabora una red intertextual como la forma en la que se conceptualiza la intertextualidad llevan adelante una agenda ideológica específica, encontramos aquellos estudios que intentan reformular el concepto de intertexto, de manera que sea más inclusivo, y abrir la red intertextual a una que invite a conocer textualidades alternativas y prácticas textuales de quienes fueron históricamente marginados por el texto escrito. En este contexto y como una suerte de respuesta a la proposición respecto de la “muerte del autor” encontramos los estudios de género, que son los que mayor desarrollo teórico han llevado adelante respecto de la teoría intertextual y la necesidad de contemplar el marco histórico en el que se ha venido dando la participación de las mujeres, que tan difícilmente han podido ser parte de una tradición textual literaria, y los estudios de textos alternativos y prácticas textuales, que a su vez demuestra la necesidad de contemplar otras formas en las que se ha venido textualizando la experiencia humana. No sólo se trata de cuestionar la celebración de la “muerte del autor” en el contexto de los Andes, sino dar voz a hombres y mujeres que vienen textualizando la vida de sus comunidades y sus conocimientos milenarios en prendas textiles, canciones, ritos, y costumbres.

El Intertexto desde una Perspectiva de Género: Gilbert, Gubar, Miller y Showalter

Sandra Gilbert y Susan Gubar retoman la idea de Bloom sobre la *motivación* y proponen que para el caso de la mujer ésta no tiene que ver con la eliminación, siempre imposible, del precursor, sino más bien con el interés por acceder al mundo intertextual y estético dominado por el género masculino. Así, según estas investigadoras la experiencia de las mujeres escritoras durante los siglos XVIII y XIX es especialmente solitaria, sin tradición literaria de mujeres escritoras y sin precursoras. En este sentido, cuando se establece la ansiedad respecto del *precursor* y su *influencia*²⁹, ésta se da en relación al tema de la legitimación y no al concepto de *belatedness*. Por lo tanto, para el caso de las escritoras del siglo XX se debe tener en cuenta la diferencia de género en relación a la afiliación con escritores previos. En este contexto, Gilbert y Gubar apuntan que “[t]he son of many fathers, today’s male writer feels hopelessly belated; the daughter of too few mothers, today’s female writer feels that she is helping to create a viable tradition which is at last definitively emerging* . (50)

Es interesante resaltar los nexos que esta teoría intenta mantener con la comprensión post-estructuralista de la intertextualidad. Así, si la propuesta de Barthes establece que el lector escribe o construye parcialmente las relaciones intertextuales, estas críticas establecen, desde la perspectiva de género, que en un contexto determinado la manera en la que lee un hombre es distinta de la de una mujer. De igual manera, retomando las ideas de Julia Kristeva. Estas investigadoras, reflexionan sobre la tensión que existe entre el *fenotexto*, para Kristeva las estructuras y discursos sociales dominantes y para ellas el patriarcado, y el *genotexto*, según Kristeva la relación presocial entre el infante y la madre y para ellas lo femenino. En este contexto, se ve lo femenino como un potencial, un aspecto del lenguaje normalmente reprimido.

Desde otra perspectiva, más bien opuesta a la post-estructuralista, encontramos la propuesta de Nancy K. Miller quien explica que es importante tomar distancia de la visión universalizante que la teoría intertextual ha privilegiado, puesto que reproduce una

* hijo de muchos padres, el escritor contemporáneo se siente irremediamente tarde; hija de muy pocas madres, la escritora de hoy en día siente que está colaborando con la creación de una tradición viable que está final y definitivamente emergiendo. (Gilbert y Gubar)

perspectiva ajena a las diferencias, y en este caso específico a la diferencia de género. Así, podemos ver como Miller en su estudio “Changing the Subject” critica fuertemente la propuesta de Roland Barthes respecto de la muerte del autor:

The removal of the Author has not so much made room for a revision of the concept of authorship as it has, through a variety of rhetorical moves, repressed and inhibited discussion of any writing identity in favor of the (new) monolith of anonymous textuality, or, in Foucault’s phrase, “transcendental anonymity” . (104)

Según Miller las teorías post-estructuralistas del lenguaje, textualidad e intertextualidad niegan a la crítica feminista un espacio para discutir de género, es decir del sujeto autor. Propone que siempre hay que tener en cuenta que la relación de la mujer con el lenguaje, la tradición literaria y la producción y recepción de los textos es distinta de la masculina. Según Miller, la mujer no ha tenido la misma relación con el origen, la institución y la producción. El hombre puede ser universalizado sin desaparecer, la mujer no porque pierde agencia.³⁰ Finalmente, siguiendo la explicación de Allen, podemos observar como si bien Miller no quiere regresar a la idea del autor como dios, sí le parece importante verlo como sujeto femenino. Se trata de una propuesta en la que el texto y la intertextualidad deben ser definidos a partir de la diferencia de lo que significa escribir y leer para un hombre y para una mujer.

También desprendidas de la crítica a la teoría intertextual post-estructuralista se dan aquellas perspectivas feministas que regresan a Mijaíl Bajtín para hacer la relación entre las mujeres escritoras y lo intertextual. Es aquí donde encontramos las relaciones intertextuales que Elaine Showalter construye basadas en imágenes, metáforas, temas y argumentos que conectan la escritura de mujeres a través del tiempo y el espacio. Propone que la crítica feminista debe enfocarse en la escritura de mujeres dentro del discurso patriarcal dominante. Showalter utiliza la categoría bajtiniana de *discurso de doble voz* y propone que la escritura de la mujer siempre encarna la doble voz de lo social

* La eliminación del autor no ha creado el suficiente espacio para la revisión del concepto de autoría como ha, a través de una variedad de movimientos retóricos, reprimido e inhibido la discusión sobre identidad y escritura a favor de un (nuevo) monolito de textualidad anónima, o, en palabras de Foucault, un “anonimato trascendental.” (Miller)

y lo literario. Este reconocimiento de lo *dialógico* del discurso de las mujeres nos aproxima al de otros grupos marginados y nos deja ver la manera en la que distintos discursos se relacionan en una combinación en la que el discurso de la otredad no es ajeno al discurso dominante:

there are muted groups other than women; a dominant structure may determine many muted structures. A black American woman poet, for example, would have her literary identity formed by the dominant (white male) tradition, by a muted women's culture, and by a muted black culture. She would be affected by both sexual and racial politics in a combination unique to her case*. (264)

El regreso a Mijaíl Bajtín nos parece de suma importancia pues nos regresa al texto en contexto y nos saca de lo que aquí hemos denominado como la *matrix literaria*, que sólo sabe sistematizar, para ingresarnos en la matriz social, que nos exhorta siempre a problematizar. Se debe apuntar, sin embargo, que regresar a Bajtín no quiere decir que podemos ver en él a un teórico feminista, sino más bien un modelo para dar poder a la escritura y lectura de mujeres, y de otros grupos marginados de la tradición literaria. Dejando hasta aquí la guía de Allen, este estudio propone que el texto en contexto nos permite abrir el concepto de intertexto a una perspectiva histórica-cultural no sólo del texto literario, sino de la producción textual en general.

Comprendido todo este proceso, en el que podemos ver los cambios y reflexiones que ha suscitado el concepto de intertexto dentro de la vertiente del texto escrito y su ingreso en la vertiente histórica cultural, podemos ingresar ahora en el tema del *intertexto andino*, que si bien intenta ser específico respecto del contexto histórico y geográfico en el que surge, guarda relación con otras áreas como la mesoamericana y la caribeña que fueron y todavía hoy son culturas en la que el texto convive con la oralidad.

* existen otros grupos mudos, además del de mujeres; una estructura dominante puede bien determinar muchas otras que permanecen mudas. Una poeta norteamericana negra, por ejemplo, tendría su identidad literaria formada por la tradición dominante (blanca y masculina), por una cultura femenina muda, y por una cultura negra muda. Ella sería afectada por ambas políticas, la sexual y la racial, en una combinación única para su caso. (Showalter)

Oralidad y Textualidad: Ong, Howard-Malverde, Salomon y Harris

Dentro de los estudios sobre la oralidad hay quienes se dedican a la recopilación de historias orales, crean instrumentos para transcribir el material oral, llevan adelante estudios respecto de las diferencias entre los procesos lógicos de una persona que pertenece a una comunidad oral y otra que forma parte de una ágrafa, analizan el papel que desempeña la memoria y quienes estudian los ritos que la acompañan. Son también varios los estudios que se han dado sobre la cosmovisión de las comunidades orales o las técnicas que existen para mantener y ejercer la oralidad. Respecto del estudio de la relación entre la oralidad y la intertextualidad, se puede afirmar que si bien se han dado propuestas muy sólidas respecto de la intervención de la oralidad en la configuración de una red intertextual que vaya más allá del texto escrito, el desarrollo de una teoría sobre el intertexto basada en la oralidad, propia a las culturas americanas, es todavía un campo que necesita mayor atención. El aporte de este trabajo de investigación es demostrar, a través de un seguimiento riguroso de un motivo textual, que en el contexto de los Andes existe una red intertextual que con bases en la oralidad incluye textos alternativos y prácticas textuales. Las propuestas teóricas sobre el intertexto, hasta aquí revisadas, nos sirven de marco para abogar por una teoría de la intertextualidad más acorde con el contexto de la cultura oral andina.

Quien con más detalle ha estudiado los mecanismos con los que opera la oralidad es Walter Ong quien en su libro *Orality and Literacy* propone, entre otras cosas, la división entre culturas con lo que él denomina como una *oralidad primaria* y aquellas con una *oralidad secundaria*, de igual modo nos informa sobre las diferencias que existen entre las *culturas orales y escritas*, y, finalmente, describe con gran detalle aspectos específicos de la *dinámica oral*.

Ong denomina como *oralidad primaria* aquella que se da en culturas que no fueron influenciadas por la escritura y *oralidad secundaria* a la que se presenta en culturas que, a través de los medios de comunicación contemporáneos, están regresando a la oralidad. Para elaborar su propuesta respecto de la oralidad primaria, estudia comunidades en el continente africano y para hablar sobre la oralidad secundaria se detiene en la nueva tecnología mediática que imprime cambios en la comunicación humana. Si tenemos presente que en la época en la que Ong escribió este libro los

avances tecnológicos todavía estaban lejos de llegar donde se encuentran hoy, veremos que su propuesta sobre este tema es ciertamente visionaria.

Respecto de las diferencias entre las *culturas orales y escritas*, Ong intenta demostrar que la escritura transforma el pensamiento y que por lo tanto aquellas culturas que pasaron del sistema oral al escrito acabaron desarrollando una estructura de pensamiento completamente distinta. Aquí, se debe recordar que el estudio de Ong se limita a las culturas de Europa, que evidentemente pasaron de ser orales a ser escritas, y que él mismo deja claramente establecido que es otro el contexto de la oralidad en comunidades como la mesoamericana, andina o caribeña que no pasaron de ser orales a ser escritas. Sobre estas últimas, se podría añadir también que todas ellas sufrieron la imposición del texto escrito, vieron la devastación de sus textualidades originarias y encontraron estrategias de resistencia para el mantenimiento de las mismas.

Cuando Ong plantea que hay una diferencia de mentalidad entre una cultura oral y una escrita está hablando de las culturas que nunca estuvieron en contacto con la escritura, como algunas tribus africanas, en oposición a las culturas escritas que en un tiempo remoto fueron orales, como las europeas. A este respecto Emma Dafouz-Mine nos explica como es que Ong “gradually introduces readers to the different thought-patterns and world-views that oral and written cultures develop and sustain*.” (793) Pensar que dependiendo de si se trata de una cultura inmersa en la oralidad o en la escritura existen, de manera general, patrones y puntos de vista distintos para la organización del pensamiento humano y su mecanismo, es otro más de los aciertos de Walter Ong. La manera en la que este investigador se aproxima a esta problemática, es, sin embargo, sumamente problemática. Así, a lo largo de su libro *Orality and Literacy*, se pueden encontrar afirmaciones como la que sigue:

Oral cultures indeed produce powerful and beautiful verbal performances of high artistic and human worth, which are no longer even possible once writing has taken possession of the psyche. Nevertheless, without writing,

* introduce gradualmente a los lectores a los distintos patrones de pensamiento y cosmovisiones que desarrollan y sostienen las culturas orales y escritas. (Dafouz-Mine)

human consciousness cannot achieve its fuller potentials, cannot produce other beautiful and powerful creations * . (14-15)

La sola idea de pensar que sin la escritura “la conciencia humana no puede lograr sus potencialidades más altas” subestima y margina todos los conocimientos de las culturas orales sean éstas del África, de las Américas o cualquier otra región del mundo. Igualmente problemáticas resultan sus afirmaciones respecto de “la ausencia de categorías analíticas” en las culturas orales, puesto que según Ong éstas dependen de la escritura, o aquella que propone que sin la colaboración del texto escrito no se puede lograr “el pensamiento abstracto.” Sin querer sobrevalorar lo analítico o lo abstracto, es importante apuntar que debido a la práctica común de hacer de estas categorías grandes logros, ambas afirmaciones devienen en una discriminación del pensamiento surgido en una cultura oral. Así, se puede comprobar que Ong nunca se pregunta por el lugar de enunciación desde el cual él se aproxima a las culturas orales y esta falta de reflexión autocrítica deviene en postulados que van en contra de su proyecto de valoración de las culturas orales.

El aporte más importante de Ong para nuestro estudio se relaciona con el funcionamiento de la *dinámica oral*. Este investigador explica que en la oralidad la expresión tiende a ser aditiva, copiosa, tradicionalista, cercana a la vida de los seres humanos, de tono agonístico, empática, homeostática y situacional. Destaca el rol de las formulas mnemotécnicas y propone que éstas se valen de patrones balanceados, repeticiones, antítesis, aliteraciones, asonancias, temas y escenarios. Apunta que son también parte del sistema oral los factores lingüísticos, extralingüísticos, sociolingüísticos, discursivos y culturales, y que junto a estos se encuentra la manera en la que se da el aprendizaje por medio de la repetición, combinación, recombinación, asimilación, y participación. Destaca el papel que desempeña el sonido y con éste el valor de la intervención de la audiencia pues el mundo de la oralidad, y esto parece ser determinante, tiene su base en la comunidad que como tal participa en la construcción de la tradición oral. Finalmente, se detiene en el papel que desempeña el *performance*.

* En efecto, las culturas orales producen potentes y bellas representaciones verbales de alto valor artístico y humano, que ya no son siquiera posibles una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. Sin embargo, sin la escritura, la conciencia humana no puede lograr sus potencialidades más altas, no puede producir otras creaciones igualmente bellas y potentes. (Ong)

El estudio de la *dinámica oral* por partes obedece a una voluntad de entender un fenómeno en el que todos los componentes están en constante interrelación y son en verdad inseparables. En este estudio nos detenemos en el aspecto de el *performance* porque éste es quizá uno de los que de manera más directa nos deja transitar entre el texto y el contexto al reunir lo narrado con el narrador, y porque revela, a través de su valoración de la variación, la fragmentariedad de lo propiamente oral.

En “Storytelling Strategies” Rosaleen Howard-Malverde nos explica que los estudios sobre narrativa dan poca atención al *performance situacional* o la *identidad* de quienes están inmersos en la producción de la misma. Así, se abstrae la narrativa del escenario concreto en el que se da el sentido y no se reflejan los criterios textuales narrativos del contexto en el que surge la misma. En este contexto, propone que una aproximación centrada en el *performance* nos ayuda a entender mejor lo que las historias significan en la práctica de una cultura oral, para la gente de quienes esas historias son y a quienes esas historias afectan.

Howard-Malverde nos explica que el *performance* supone la reiteración de tradiciones largamente conservadas y “provides opportunity for the reworking of traditional models in response to contemporary conditions^{*}” (2) en el contexto de una situación particular en la que intervienen recursos comunicativos, competencias individuales y objetivos de los participantes. Así, éste se usa para incluir todo aquello que está en relación con el acto de contar una historia por un individuo particular en una ocasión específica y presente. Dentro de una dinámica oral narrativa, el contexto, al ser parte constitutiva de lo que se narra, se considera parte integral de lo narrado, creando una situación única que se define por parámetros como narrador, lugar, tiempo y público. Teniendo en cuenta que las circunstancias en las que surge el *performance* nunca podrán ser reproducidas de forma idéntica, encontramos otra de las características de lo propiamente oral: la *variación*.

* “brinda la oportunidad de volver a trabajar modelos tradicionales como respuesta a condiciones contemporáneas” (Howard-Malverde)

Respecto de la manera en la que lo narrado puede variar, Howard-Malverde nos explica que se puede ir de “lexical and stylistic variations, to changes in content and episodic sequence, and potentially include alterations in meaning and use*.” (3) Así, pueden darse variaciones de entonación, prosodia, interjecciones, adjetivos, orden en la secuencia de los episodios, demarcaciones, observaciones personales, formas explicativas o interpretativas, anécdotas, hasta llegar a reconfiguraciones de una narrativa tradicional para ajustarse a una determinada interpretación aplicable a una circunstancia actual.

En “La gente más bien hace guerra con los cuentos,” Howard-Malverde describe como ciertos narradores demuestran una tendencia a modelar los recursos a su disposición para conseguir un mensaje personal a partir de elementos pertenecientes a la cultura colectiva. Así, se sirven estratégicamente de lo tradicional para elaborar sobre una circunstancia actual. Esta adaptación del material tradicional al momento presente es otra de las características de la dinámica oral que dista mucho de nuestra comprensión de lo narrado dentro del texto escrito. Así, el criterio de autor es completamente diferente pues no se trata de un sujeto individual petrificado en lo narrado, sino más bien de una comunidad nutrida por una narrativa común. Igualmente, a través de la variación, no se valora la repetición exacta de aquello que se narra, favoreciendo la capacidad de apropiación de lo narrado bajo un cuidadoso balance del material nuevo y el tradicional. Finalmente, la importancia de recontextualizar la narración y hacerla presente no sólo promueve el mantenimiento de conocimientos antiguos, sino que además revela una cosmovisión andina respecto de la relación presente, pasado y futuro. Sobre este tema Frank Salomon nos explica:

Ethnohistorians have demonstrated that the diachronic element in the Andean world view consists not of a past seen as having caused the present and then being displaced by it, but rather of a past implicit within the present and permanently interacting with it (...). These elements are accompanied by a millenarian, catastrophic, or sometimes Joachite

* variaciones léxicas y estilísticas, a cambios en el contenido y secuencia de episodios, y, potencialmente, incluir alteraciones en el sentido y el uso (Howard-Malverde)

concept of the nature of change, and a sense of the future as transformation rather than continuation* . (1982: 88)

Si el pensamiento generalmente denominado como occidental o europeo procede de una concepción lineal del tiempo que va del génesis al juicio final, el propiamente andino se mueve en la dinámica del encuentro entre el presente, el pasado y el futuro. Retomando la propuesta de Olivia Harris, descrita en el capítulo dos, vemos como los conceptos de *Taypi* (equilibrio), *Puruma* (movimiento), y *Pacha Kuti* (inversión), responden a la dinámica oral que promueve el encuentro de todos los tiempos que como opuestos se reúnen en un punto de tensión que no resuelve diferencias, sino más bien refuerza características específicas para establecer un orden temporal. Esta particularidad del pensamiento andino es una de las bases sobre las que se sustenta la oralidad que en múltiples formas textuales nos invita a conocer una nueva perspectiva de texto e intertexto.

Transvase de Oralidad a Escritura: Miguel León-Portilla

Miguel León-Portilla es uno de los investigadores que con mayor dedicación recoge, en distintos volúmenes publicados, el testimonio de la conquista desde la perspectiva de los pueblos originarios. En un constante empeño por relacionar el texto y el contexto, su trabajo de investigación se concentra en la narrativa indígena con el propósito de ahondar en el conocimiento de aquellos textos que relatan los momentos clave para comprender el mundo hispanoamericano. Las fuentes que consulta este autor respecto de la historia del pueblo náhua incluyen entre las más importantes: cantares acerca de la conquista denominados *icnocuícatl* o “cantos tristes” que datan de 1523-1524, la relación anónima de Tlatelolco (1528), el manuscrito 22 de la Biblioteca Nacional de París conocido como *Unos Anales Históricos de la Nación Mexicana* escrito en alfabeto pero en náhuatl, el testimonio de los informantes de Sahagún cuya primera versión data de 1555, testimonios pictográficos como el *Códice Florentino*, el *Lienzo de*

* Los etnohistoriadores han demostrado que el elemento diacrónico en la cosmovisión andina no consiste en un pasado visto como el causante de un presente que luego lo reemplaza, sino más bien como un pasado implícito en el presente y permanentemente interactuando con él (...) Estos elementos están acompañados por un concepto milenario, catastrófico y a veces “Joaquino” de la naturaleza del cambio, y un sentido del futuro más que como continuación como transformación. (Salomon)

Tlaxcala, el *Códice Aubin*, y el *Códice Ramírez*, y los testimonios ofrecidos en *Mexicana* y *Mexicáyotl*. Las fuentes que consulta para el estudio de los pueblos andinos son: *El primer nueva corónica i buen gobierno* (1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala, la *Relación de cómo los españoles entraron en Pirú y el subceso que tuvo Manco Inca en el tiempo que entre ellos vivió* de Titu Cusi Yupanqui, la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú* de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, la *Tragedia del fin de Atahuallpa*, la elegía quechua *Apu Inca Atawallpaman*, quipus, cantos, el drama quechua *Apu Ollantay*, y los *Comentarios Reales de los Incas* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega.

Es de suma importancia tener presente el gran aporte de León-Portilla al mostrarnos una perspectiva que en un determinado momento fue negada puesto que se llegó a decir que no había testimonio de la visión de los indígenas conquistados, dejando de lado la relación de la conquista que éstos habían testimoniado en sus lenguas nativas y en español en distintos tipos de texto. Así, siguiendo la explicación de este investigador, las crónicas, que fueron de gran importancia e interés para los europeos, se escribieron con el criterio humanista propio a la época y si bien son fuentes de información muy valiosa, se deben consultar textos indígenas para estudiar la historia hispanoamericana desde una perspectiva comparada. El ingreso de estos textos indígenas, ya sea que los denominemos como textos alternativos o prácticas textuales, promueven una nueva comprensión de intertexto.

Respecto de la relación entre la oralidad y la escritura, León-Portilla nos explica que la conquista no sólo se encargó de imponer el texto escrito, sino que además fracturó los sistemas de preservación de conocimientos con raíces milenarias, puesto que si bien estos pueblos originarios no desarrollaron la escritura alfabética, todos ellos generaron “otros sistemas de soporte que funcionaron también como instrumento de transmisión.” (2006: 16) En este contexto, este investigador propone que después de la conquista la tradición oral se *transvasó* a la escritura alfabética, generando una pérdida irreparable:

La oralidad, siempre abierta a enriquecimientos y adaptaciones en las diversas circunstancias, no puede ser encapsulada, constreñida a escritura alfabética, convertida en algo totalmente extraño a la cultura original. Tal

transformación no coincide con los procedimientos mentales asociados a la visión indígena del mundo. (1997: 23)

Esta observación es de suma importancia, puesto que nos regresa al tema de la *variación* dentro de la dinámica oral. Así, vemos como la lectura de un códice, por ejemplo, no sólo presenta variantes sino que debe incorporarlas de acuerdo a la circunstancia en la que se da el *performance*. Vemos entonces que en las culturas mesoamericanas y andinas se aprecia el enriquecimiento del texto a través de la oralidad que, a partir de sus raíces en la tradición, modifica el contenido de la textualidad. Retomando la propuesta de Ángel María Garibay, León-Portilla nos explica, que con la imposición del texto escrito se dan dos acontecimientos simultáneos: por un lado se fija y atrapa la antigua palabra en “la prisión del alfabeto” perdiendo así sus componentes de variación e improvisación altamente valorados y, por otro, se logra conservar la palabra milenaria que quizá de otra forma nunca hubiera llegado hasta nuestros días.

León-Portilla nos invita a tomar uno o varios temas principales de la narrativa oral indígena en un conjunto de testimonios independientes conservados en distintos tipos de fuente. Se pueden encontrar los mismos temas en códices, cuentos orales, cantos, cerámica y textiles. De tratarse de un estudio, cuyo tema persiste hasta nuestros días, habrán de incluirse entre las fuentes a ser consultadas manuscritos y textos escritos alfabéticamente. Según nos explica León-Portilla “[l]a búsqueda de estas fuentes portadoras de evidencias convergentes tienen la intención de descubrir si los textos escritos en los que ciertos temas reaparecen pueden ser tenidos como hilos que pertenecen a uno y el mismo tejido cultural.” (1997: 59) Así, para el caso de este estudio, el seguimiento del personaje del zorro a través de distintos tipos de texto, revela un cuerpo temático común que inserta un texto escrito, como es el caso de la novela de José María Arguedas, dentro del tejido cultural andino que con base en la oralidad y su red intertextual nos regresa una perspectiva más informada de ese texto y de todos aquellos con los que entra en diálogo.

En el texto “Perú y México: vidas paralelas,” León-Portilla propone que estos países “no sólo son hermanos sino gemelos que han tenido a lo largo de su existencia no pocas experiencias paralelas.” (49) A partir de esta idea, llevando adelante un recorrido histórico de ambas áreas, este escritor destaca la similitud de haber tenido lo que se

conoce como “Etapa Clásica” en ambas regiones y apunta que es justamente en este momento en el que aparecen centros culturales muy importantes como son Teotihuacan, Tiahuanaco y Nazca que más adelante serán de gran influencia para los imperios Azteca e Inca. Gracias a este aporte podemos ver que tanto los pueblos mesoamericanos como los andinos desarrollaron, sobre la base de la oralidad, formas textuales e intertextuales que con la conquista se vieron en la necesidad de adaptarse para sobrevivir.

Miguel León-Portilla nos explica también que si bien ambas culturas pasaron por procesos históricos similares, la relación entre la oralidad y la escritura ostenta en ambas áreas grandes particularidades. En este contexto, propone que es importante tener presente que mientras que la cultura mesoamericana guardaba en los códices un concepto similar al de libro, para los andinos el encuentro con el texto escrito fue una experiencia totalmente nueva. Abordando en mayor profundidad esta diferencia, este investigador mexicano nos explica que en Mesoamerica las culturas Zapoteca, Mixteca, Tolteca y Mexica llegaron a poseer sistemas propios de escritura, siendo la más desarrollada la Maya con un sistema logosilábico que combina dos clases de elementos glíficos: los logogramas, palabras completas, y los glifos, sílabas que se combinan de diferentes formas. En contraste, en la región andina ni los *kipus* ni otros tipos de texto guardan relación similar con la idea de texto escrito. Esta comprensión de la materialidad del texto escrito marca una gran diferencia entre estas dos culturas y nos permite comprender mejor las reacciones tan distintas al ver a los españoles con sus libros. En este contexto, se puede entender que mientras que la crónica de Pedro Mártir de Anglería documenta cómo un indígena mesoamericano al encuentro de un español leyendo un libro y pidió verlo para mirar si tenía los mismos cantares; en la región de los Andes, las relaciones y crónicas documentan en repetidas ocasiones la sorpresa ante la materialidad del texto escrito. Guamán Poma de Ayala escribe que los españoles “de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles –quilca-,” y Titu Cusi Yupanqui, cuando describe a los conquistadores, apunta que se los tenía por divinos “porque les habían visto hablar a solas con unos paños blancos como una persona habla con otra.” (1977: 161)

La obra de Miguel León-Portilla es fundamental a la hora de hablar de la oralidad y la textualidad en las regiones de Mesoamérica y los Andes. La importancia que este autor da a otros tipos de texto para una más cabal comprensión de la cosmovisión

indígena, resulta paradigmática en esta área de investigación. Este investigador es muy claro respecto de la importancia y la necesidad de tomar todas las producciones textuales con elementos indígenas como objeto de análisis crítico al margen del interés de gradarlos como mayor o menormente indígenas. Conocer y relacionar distintos tipos de texto sigue siendo una tarea importante, mucho más si partimos de un contexto histórico en el que el texto escrito, como bien documenta Ángel Rama, ha sabido imponerse y prevalecer sobre otros tipos de texto.

Escritura y Poder: Ángel Rama

Varias son las aproximaciones que se pueden hacer al texto *La ciudad letrada* de Ángel Rama. Así, si bien encontramos que muchos de los críticos se concentran en diferentes aspectos de la obra, todos ellos concuerdan en que se trata de un texto que propone que la materialidad de la ciudad, el orden geográfico que la rige, guarda relación con un determinado proyecto económico, político, social y cultural. Gustavo Remedi nos explica cómo para el crítico uruguayo “[l]a ciudad, en tanto organización espacial de la sociedad y de la actividad cultural, adquiere un valor explicativo –hermenéutico-fundamental del proceso histórico-cultural.” (105) En este contexto, se entiende que Rama llevara adelante una lectura de la ciudad, documentando sus cambios histórico-culturales desde la colonia hasta los años ochenta y destacando el desempeño del grupo letrado dentro de la misma. Cabe recalcar que se trata de una ciudad que es al mismo tiempo, como nos explica Rama, red física y simbólica. Retomando la propuesta de Michel Foucault, que establece que durante los siglos XVI y XVII los signos y por consiguiente su sistema la lengua se separan de las cosas, Rama nos explica que:

Las ciudades, las sociedades que las habitarán, los letrados que las explicarán, se fundan y desarrollan en el mismo tiempo en que el signo “deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca”, empieza “a significar dentro del interior del conocimiento”, y de él tomará su certidumbre o su probabilidad. (4)

Sobre esta base teórica este crítico lleva adelante una lectura de la ciudad aplicando las definiciones de signo y lengua propuestas desde la lingüística y analizándolas en tanto conceptos formadores de las ciudades latinoamericanas. Así, Rama establece que “Latinoamérica es parto de la inteligencia” en tanto la imaginación, representada por la capacidad del signo de nombrar y por la facultad de la lengua de ordenar, se impone a la realidad geográfica y cultural. En este contexto, hace un seguimiento del papel de la escritura, que “alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres,” (8) y propone que ésta impone un orden “antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*,” (8) iniciando así, su “esplendorosa carrera imperial en el continente.” (9)

Rama acompaña su idea sobre la *ciudad signo* con otra que explica como fue que en América Latina se impuso un “diseño de damero” regido por el centro en el cual el grupo letrado es el que se integra más y mejor a este sistema de orden que rige la metrópoli, siendo el encargado de mantener el poder de la palabra escrita a través del tiempo. A este respecto Klaus Müller-Bergh nos explica que Rama “also seeks to determine the relation of these urban centers with the intelligentsia, the elites that have evolved in the course of time and how they have affected the life of man*.” (530) Se nos relata como tanto la administración como la evangelización contribuyeron la fortaleza de la ciudad letrada, fortaleza que si bien supo mantenerse no estuvo libre de enfrentamientos. Así, si bien Rama postula que “[f]ue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría,” (41) no deja de mencionar que existieron encuentros y desencuentros entre la *ciudad real* y la *ciudad letrada*. Entonces, como la *ciudad letrada* quiere “ser fija e intemporal como los signos” y la *ciudad real* “sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad,” (55) a la *ciudad letrada* no le quedó más que adaptarse y cambiar con la *ciudad real* y su longevidad es prueba de ello.

* también busca determinar la relación entre estos centros urbanos y la intelectualidad, la elite que con el paso del tiempo se ha desarrollado y cómo han afectado la vida de los hombres. (Müller-Bergh)

Ángel Rama también dedica parte de su estudio a la relación entre la *ciudad letrada* y la oralidad, ayudándonos a comprender dos rasgos fundamentales de la cultura oral. El primero tiene que ver con el declive de la oralidad por la influencia de la escritura, que no responde a sus principios de transformación del material a ser reproducido, y el segundo con la actualización, que cumple el papel de dar relevancia de lo narrado en tiempo actual. Reflexionando sobre la literatura en relación a la relación oralidad y escritura, Rama nos explica:

La literatura al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción urbana. Introduce los interruptores del flujo que recortan la materia. Obviamente no hace desaparecer a la oralidad, ni siquiera dentro de las culturas rurales, pues la desculturación que la modernización introduce da paso a nuevas neoculturaciones, más fuertemente marcadas por las circunstancias históricas. Para éstas, la *ciudad letrada* será ciega; también para el similar proceso que ocurre dentro de la misma ciudad, donde se prolonga la producción oral mezclándose con la escrita y dando lugar a nuevos lenguajes, sobre todo a través de la mezzo-música y del teatro. (92)

La relación oralidad y escritura no está exenta de cambios. Dependiendo del contexto histórico serán mayores o menores sus influencias. Lo que es importante destacar es la manera en la que Rama habla de ambos ámbitos, el oral y el escrito, como dos espacios en relación y permanente contacto. Nuevamente se puede notar como los principios de transformación e incorporación de elementos nuevos, nos ingresan en el ámbito de la oralidad, que tiene entre sus características la *variación* y la contextualización en el momento presente del *performance*. Si bien con la propuesta de Rama vemos en primer plano una ciudad letrada que triunfa y domina su entorno, también nos acercamos a la oralidad y a su intervención constante dentro de un sistema que no sabe dónde clasificar sus transformaciones. De la intervención de la oralidad en la escritura versa justamente la propuesta que sigue.

Literatura Alternativa: Martin Lienhard

En *La voz y su huella* Martin Lienhard nos explica que mucho antes de embarcar rumbo al “nuevo mundo” las sociedades europeas demostraban gran valoración por el texto escrito y ejemplo de esta sobre estimación son las “Capitulaciones,” contratos de carácter público por los que dos partes se obligan recíprocamente a cumplir, que datan de mucho antes de la conquista. En este contexto no es difícil comprender el valor que los españoles, ya en América, le dieron a otro texto escrito: el “Requerimiento.” Éste, cuyo nombre completo era “Notificación y requerimiento que se ha dado de hacer a los moradores de las islas en tierra firme del mar océano que aún no están sujetos a nuestro señor,” fue un documento realizado por orden de Fernando II de Aragón como respuesta al debate surgido acerca de la justicia de la “conquista de América.” El “Requerimiento” autorizaba y anunciaba, por medio de un texto estándar en español, la conquista violenta de aquellos pueblos que se negasen a ser evangelizados. Si bien se conocen los acontecimientos que el requerimiento desató durante la conquista, quizá el más conocido es el del dieciséis de noviembre de 1532 cuando el Inca Atahualpa tira el evangelio que el cura dominico Vicente de Valverde le alcanza a pedido de Francisco Pizarro. En un intento por entender cuáles fueron las razones para que los indígenas, que para entonces pertenecían a un sistema predominantemente oral, dieran valor al texto escrito, concordamos con la propuesta de Lienhard que establece que los indígenas quedaron impresionados por la escritura al menos por dos razones: por la importancia que los españoles le daban, no olvidemos que el “Requerimiento” crea la ficción de un lejano poder divino, y por el “mágico poder” de los españoles de saber los nombres de los indígenas sin haber hablado con ellos.

A la irrupción del sistema gráfico debe sumarse la destrucción de los sistemas antiguos y sobre este punto debe recalcarse que si bien los españoles trajeron la escritura, algunos sistemas de notación autóctonos tardaron mucho en “perder vigencia y extinguirse.” (1991: 32) Otros, como el textil, sobreviven hasta el presente. La manera en la que estos textos y sus respectivas prácticas textuales se mantienen, y el lugar que ocupan en la cultura junto a otros textos, construidos también sobre la base de la oralidad, como el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* o la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, forma parte central de esta investigación.

Hacia 1620 el imperio había perdido el interés por informar o documentar sobre las sociedades autóctonas porque para entonces todo se había reestructurado sobre bases coloniales que no consideraban en lo absoluto la antigua estructura interna. En tanto a la producción de textos escritos, la práctica del rescate de la tradición oral indígena todavía se realizaba en algunas de las esferas del poder colonial y en la que asumen las propias colectividades indígenas. Así, en el contexto andino encontramos textos como los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega de 1609, y en el contexto mesoamericano el *Chilam Balan* escrito durante los siglos XVII y XVIII, o el *Popol Vuh* que data de 1550 y 1560 pero que se mantuvo oculto hasta 1701. Otros textos importantes son las cartas y entre estas quizá la más reconocida sea la carta, crónica, *Primer nueva coronica y buen gobierno*- de Guaman Poma de Ayala en 1615.

Durante el siglo XVIII y a raíz de las reformas coloniales, se dieron varias insurrecciones armadas: la Guerra Guaranítica en 1750 en la que murieron 1700 indígenas por resistirse a ser entregados a los portugueses y la que liderizó José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, en el Perú de 1780 a 1782. La independencia que registró cambios en distintos grupos sociales degradó aún más la situación social de los indígenas y la ofensiva latifundista inició una campaña genocida contra estos mismos a quienes, además, se despoja de las tierras comunales dejándolos en la situación de mano de obra barata. La legalidad de estos cambios aparece refrendada en nuevos textos-leyes que no consideran el concepto de “subsociedades indígenas” que hasta el siglo XVIII había tenido existencia legal y que reconocía una “república de indios” con mecanismos de autogobierno local y regional y con esta desaparición se anulan también las bases legales de las comunidades indígenas y se transforma a los indios comuneros en siervos de las haciendas. Con el incremento del corpus de leyes, edictos y códigos crece también el conjunto de abogados, escribanos, escribientes y burócratas de la administración. Hacia 1870 se crean las academias de la lengua y se establecen las literaturas nacionales. Al respecto, se debe recordar que si bien la escritura es una herramienta creada sin poder alguno en sí, su uso está relacionado con el poder en tanto en cuanto se trata de una práctica social que desde el encuentro grada a los seres humanos entre los que pueden escribir y los que no. A este respecto, Lienhard nos explica que:

La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominante oral de los indios, sin que éstos —en su inmensa mayoría— tengan acceso a la primera. La reestructuración europea de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial. (1991: 11)

A principios del siglo XX en América Latina varios sectores urbanos de intelectuales se solidarizan con la resistencia popular, indígena o no. Un ejemplo es el grupo de intelectuales indigenistas-socialistas en torno a la figura de José Carlos Mariátegui en el Perú de los años 20. Su presencia acompaña procesos revolucionarios como los de México, Bolivia y Guatemala, tanto como autoritarios: Perú, Paraguay y Brasil. Esta participación guarda como finalidad evitar la disolución de las subsociedades indígenas y terminar con el desequilibrio centro-periferia cada vez más grande.

A finales del siglo XX se desarrollan nuevas ramas de estudio y se promueven investigaciones en colaboración, más conocidos como estudios interdisciplinarios, que promueven la ampliación de conceptos de manera que estos sean más afines al contexto en el que se encuentran inmersos. Es justamente aquí que encontramos nuevas propuestas para acercarnos a la relación entre la oralidad y la escritura. La propuesta de Martín Lienhard intenta, en palabras del propio autor, “contribuir a la necesaria descolonización de los estudios literarios latinoamericanos” (2003: x) al proponer un conjunto de obras que él denomina como *literatura alternativa*. Este crítico busca, junto a las propuestas de Rama, Antonio Cornejo Polar y Miguel León-Portilla, seguir el proceso de reconstrucción de la “otra historia” que viene acompañado por la incorporación de “otros textos” y “otras poéticas textuales” intentando configurar un espectro literario que incluye aquellas obras que bajo otros parámetros son marginadas de distintos cánones literarios.

Dentro de esta *literatura alternativa*, en su variante indo-ibérica, encontramos diversidad de textos: recopilación de tradiciones o narraciones orales hechas por un miembro de la subsociedad marginada escrita en idioma indígena, discursos indígenas ficticiales, y textos en los que los autores se comportan como escritores-etnógrafos de sus colectividades. Las obras que componen esta literatura alternativa tienen como denominador común según Gustavo Fares “el traslado del universo oral a la escritura”

(88) y parten del hecho histórico de que si bien la práctica tradicional de codificación y decodificación de las textualidades propiamente indígenas se extingue, en las subsociedades indígenas y marginales el sistema oral sigue dominando como “‘variante baja’ de un sistema ‘diglósico’.” (1991: 125)

Como parte de la propuesta de Lienhard encontramos su afirmación respecto que el sistema oral trabaja con una cantidad mucho mayor de códigos que el escrito y que por lo tanto cuando un escritor traslada un producto del sistema oral a un texto literario lo extrae de “su contexto original,” lo despoja de “su materialidad” y reduce así “su espesor semiótico a la dimensión verbal.” (1991: 152) A este respecto nos explica que:

Al trasladar tales elementos [elementos orales] al texto escrito, sus autores acaban por subvertirlo. Los vehículos europeos que dominan el horizonte literario (crónica, novela, cuento, poesía), elaborados en un largo proceso de decantación escritural, no logran articular satisfactoriamente los estímulos de los múltiples códigos ajenos a la escritura que ofrece una cultura predominantemente oral como la quechua. En el choque con la cultura oral, el texto escrito tiende a estallar, a fragmentarse. (1991: 147)

Lienhard nos plantea que lo que podemos ver es cómo tanto el sistema oral como el escrito se imponen “por momentos o por zonas” creando así lo que él denomina como la “doble determinación” o la *diglosia cultural* en la que “el predominio relativo de uno de ellos depende no tanto del texto en sí, sino de su recepción.” (1991: 168) Esta posición de Lienhard nos deja ver al menos dos aspectos novedosos respecto de otros planteamientos para delimitar un corpus literario: la importancia del público receptor del texto, que dentro de este nuevo canon juega el papel importantísimo de encontrar espacios para esta literatura alternativa, y la presencia de textos que atestigüen “que entre los dos universos, el de la escritura y el de la oralidad, siempre ha habido zonas de contacto, de conflicto, de intercambio.” (1991: 31) Éstas, según apunta el crítico, aparecen en un primer nivel como formas de hablar, palabras en diferentes lenguas, dibujos, incorporación de tradiciones o historias orales, y en un nivel más elaborado como configuración de poéticas, concepto que encierra los aspectos ideológico discursivo y estético literario, surgidas de las culturas orales. Todos estos rastros pueden ser leídos

como huellas de una oralidad textualizada que además nos presenta la *literatura alternativa* como:

un objeto de estudio sugestivo en el marco de los procesos de aculturación: inexplicables fuera de este marco, ellas configuran un conjunto documental en el que las situaciones de enfrentamiento e interacción cultural se ofrecen, gracias al soporte de la escritura, a una observación prolongada. (1991: 98)

En este sentido las literaturas alternativas se inscriben en el panorama de los procesos de aculturación lingüística que construyen una práctica literaria dentro de un determinado contexto cultural en el que “el escritor o autor del texto elige el o los lenguajes más adecuados a su proyecto literario.” (1991: 109) Lienhard aclara que existen límites respecto de la aculturación en el área andina y propone, por ejemplo, que si bien las concepciones cosmológico religiosas de los indígenas estaban abiertas a la novedad éstas solían conservar un “núcleo mínimo irreductible.” (1991: 113)

Se debe entender también que la producción de estos textos literarios alternativos nos deja ver cómo fue que la cultura gráfica europea se impuso históricamente a la predominante oral de los indígenas y si bien la relación texto-poder aplica para cualquier tipo de textualidad -sea esta pintura corpórea, petroglifo, tambor, códice, kipu, graffiti, o textil, puesto que da poder a quienes pueden decodificarlo- es de suma importancia tener presente que no todas las textualidades son parte constitutiva de un sistema de poder oficializado y para el caso de la escritura alfabética se debe recalcar además que ésta fue intencionalmente excluyente y que se impuso sobre otras textualidades al punto de llevarlas a su desaparición.

Parte constitutiva del estudio de Lienhard es su comprensión de la literatura como práctica lingüística y su delimitación de la *literatura alternativa* en el marco de la práctica escriptural. Lienhard expone que la escritura es distinta de las prácticas verbales orales casi siempre asociadas a su contexto artístico como la música o la danza y social como el rito, con centro en prácticas discursivas como la narración y el canto. Propone que aún en los casos más favorables “el discurso oral indígena se ‘petrifica’ por su transcripción y se desvía de su público natural (la colectividad indígena) hacia el público elitista de los letrados.” (1991: 41) Destaca que la literatura oral se conoce, por lo

general, casi exclusivamente por transcripciones varios decenios después del performance y que por lo tanto nos acercamos a ella de la misma manera en la que uno se acerca a un objeto extraído de su contexto. Finalmente, apunta que incluso nombramos a esta literatura recurriendo a categorías letradas.

El aporte de Lienhard, nos parece especialmente importante porque además de apuntar la diferencia entre el sistema oral y el escrito, exponer la necesidad de crear un corpus literario más acorde a nuestra historia, explicar -a través del análisis de las obras que conforman la *literatura alternativa*- su idea respecto de la aculturación, y abordar la relación texto y poder; este autor deja claramente establecido que la reorientación de los textos alternativos es imposible sin el trabajo interdisciplinario y porque siembra las semillas de conceptos como *texto alternativo* y *prácticas textuales*. Lienhard abre una puerta cuando establece que si bien se trata de obras escritas, éstas están vinculadas a prácticas no escriturales y es justamente aquí donde vemos su particularidad y posibilidad intertextual más allá del texto escrito. La obra de José María Arguedas sería ejemplo claro de este tipo de literatura alternativa que a la vez que se presenta en forma de texto escrito nos ingresa en la tradición oral, la lectura del cosmos, y al universo cifrado del textil.

Denise Arnold, Juan de Dios Yapita, Marianne Hogue, Verónica Cereceda, Barbara Tedlock y Denis Tedlock, serán quienes desde ramas distintas a la que se concentra en los estudios propiamente literarios, nos inviten a pensar más allá del concepto de literatura alternativa. Desde la plataforma de los estudios comparados, todos ellos analizan distintos tipos de texto y prácticas textuales propias a culturas que dentro de la oralidad trabajan en la textualidad. Si bien todos ellos realizan propuestas, ya sea a partir de Derrida o Greimas, sumamente innovadoras para encontrar un espacio para las relaciones entre estos textos, la posibilidad de encontrar cabida a la lectura de estas textualidades en su conjunto a partir de la teoría de la intertextualidad aparece brevemente mencionada pero nunca desarrollada. Una revisión de la teoría del intertexto desde las vertientes del texto escrito que continúe la reflexión desde una vertiente histórica y cultural intenta contribuir a la apertura de este espacio de mayor reconocimiento para las textualidades que surgen dentro de culturas informadas por la oralidad.

Textos Alternativos y Prácticas Textuales: Arnold, Yapita, Cereceda, Hogue y Tedlock

Are uxe Ojer Tzij, waral Quiché ubi'.
Waral xchikatz'ibaj wi, Xchikatiquba wi Ojer Tzij.
Popol Vuh

This is the beginning of the Ancient Word, here in this place called Quiché.
Here we shall inscribe, we shall implant the Ancient Word.
Traducción 1 (Tedlock 1985: 126)

This is the beginning of the Ancient Word, here in this place called Quiché.
Here we shall design, we shall brocade the Ancient Word.
Traducción 2 (Tedlock 1985: 126)*

Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, en una actividad ejemplar de lo que significa llevar adelante un trabajo en colaboración, han dedicado varios años al estudio de *textualidades alternativas* y *prácticas textuales*. Así, en su libro *El rincón de las cabezas* proponen el regreso al concepto de texto, *textus*, en el sentido de hacer o tejer algo en red; a la idea de *práctica textual*, para describir todo un conjunto de prácticas secundarias como pueden ser la literatura, el canto, la música, o el baile, que derivan del manejo del textil y que se basan en el mismo sistema cognitivo, conceptual y clasificatorio de los tejidos andinos; a la comprensión de *textualidad* como interpretación de prácticas, significados y niveles de lectura que se encuentran en un texto determinado, para el caso del textil por ejemplo: su género, textura, voz, cualidad táctil, codificación de color, patrón de organización de diseño, y aspectos territoriales y temporales encajonados en el diseño; y, finalmente, retomando aquí las propuestas de Kristeva y Tedlock, el retorno a la idea de la *intertextualidad* como una suerte de interrelación entre los

* Traducción 1:

Este es el principio de la palabra antigua, aquí en este lugar llamado Quiché.
Aquí inscribiremos, implantaremos la nueva palabra. (Tedlock)

Traducción 2:

Este es el principio de la palabra antigua, aquí en este lugar llamado Quiché.
Aquí diseñaremos, entretejaremos la nueva palabra. (Tedlock)

diferentes niveles históricos de un texto y sus prácticas textuales. Sobre éstas últimas Arnold y Yapita nos dirá:

Identificamos como “prácticas textuales” andinas el tejer, el trenzar y el anudar las hebras para producir lo que se llaman en quechua *kipu*³¹ y en aymara *chinu* (tanto históricos como modernos), además de todo el conjunto de otras prácticas (coreografía, imágenes pintadas, oratoria, *ch’alla*, rezo, canto, música, drama) que derivan de elementos textiles en común. (34)

Estos investigadores nos explican que si bien en las comunidades indígenas se da la práctica textual de la lecto-escritura europea y con ésta la reproducción del funcionamiento de la burocracia de la nación estado moderna, son estas *prácticas textuales*, en su condición de medios de comunicación, al igual que los textos andinos como el textil, glifo, kipu, o wayñu, las que reproducen los modos de producción y reproducción de las sociedades andinas. Utilizando la metáfora del tejido estos investigadores nos explican que las distintas prácticas textuales se trenzan con otras y otros textos, de manera tal que las rimas “hacen eco con las técnicas de tejer” y con los “elementos de los diseños esenciales.” (1992: 185) Así, “[l]as palabras habladas, o alguna vez cantadas, de cada cuento, no se pueden extraer de sus contextos, y el cuento es inseparable del acto de narrar y el rito que lo acompaña.” (176) La oralidad será la base sobre la que esta dinámica de relaciones es posible, abriéndonos a un concepto nuevo de intertextualidad en el que el texto y el contexto son una y misma unidad. Retomando este tema en *Río de vellón* Arnold y Yapita explicarán:

Igual que en otras áreas etnográficas nuestros estudios recientes de las prácticas textuales andinas (tal como la intertextualidad de múltiples dimensiones de los bailes y cantos del wayñu de Qaqachaka), indican que el texto y contexto no se pueden separar. Como parte inclusiva de los sistemas simbólicos que organizan la estética nativa, se debe observar ambos, y analizarlos simultáneamente. El separar siquiera un solo género expresivo, tal como el canto, ya es desgarrar la intertextualidad de la cual cada ejecutante es natural y culturalmente una parte integral. (27)

La idea de llevar adelante un estudio riguroso de todos los textos y prácticas textuales puede parecer un objetivo inalcanzable, se debe rescatar sin embargo el énfasis

que ponen en la necesidad de ampliar la red intertextual cualquiera sea la textualidad andina que se estudie y la relevancia que imprime en un proyecto que no se mueve por metas concretas sino por umbrales siempre abiertos a nuevos horizontes de aprendizaje. Así, el objetivo de ver el personaje del zorro en todas las textualidades andinas es probablemente inalcanzable, pero la aproximación al intertexto andino desde la comprensión de su amplia red de relaciones nos obliga a acercarnos al sujeto de estudio desde una perspectiva más informada.

Desde el ámbito de estudio de los textiles andinos Verónica Cereceda también lleva adelante un estudio interdisciplinario que resulta en una aproximación intertextual. Así, en dos de sus estudios más importantes: “A partir de los colores de un pájaro” y “Aproximaciones a una estética aymara-andina,” lleva adelante lecturas que relacionan distintos tipos de texto y prácticas textuales.

En el primero se detiene en la lectura de un pájaro, llamado allqa-mari (Mariano o María), que cuando es adulto ostenta grandes manchas negras y blancas, y es considerado como buen augurio de ser visto durante un viaje; pero que cuando es visto cuando éste está todavía pequeño o muy viejo, de color castaño o medio plumizo e indefinido, es considerado signo de mala suerte. Cereceda propone que el nombre y la apariencia del pájaro se relaciona con un diseño típico de los textiles andinos muy utilizado en las bolsas dedicadas a la agricultura: costales, talegas de apariencia segmentada como el ave. Así, lleva adelante toda una lectura de la valoración de lo definido y lo indefinido, junto a los valores estéticos dentro de una cosmovisión andina. De igual modo, en su texto sobre la estética aymana-andina, esta investigadora examina seis textos con la finalidad de acercarse a una valoración estética fundada en conceptos propios a la cultura aymara. Del estudio de dos mitos, un dibujo, un juego, unas semillas y un textil, propone que en todos los textos se da una homologación entre belleza y sensualidad y una idea de “mediación,” así lo bello es una categoría agente que promueve el encuentro de contrarios.

Regresando al personaje del zorro y su representación como motivo textil, encontramos el estudio de Marianne Hogue quien a partir de las conexiones simbólicas entre textiles prehispánicos incas y el trabajo de mampostería en el paisaje andino, lleva adelante una aproximación que propone redes intertextuales que conectan objetos como el textil con formas que aparecen en la arquitectura y la geografía. En su estudio

“Cosmology in Inca tunics and Textonics” se detiene en el análisis de imágenes que aparecen comúnmente y destaca entre éstas la del zigzag:

The waistband from a Late Horizon tunic (...) can be said to have associations with zigzag rock carving used in rituals involving water and other sacred fluids (...) Taken in its entirety it has a snakelike appearance. The serpentine line is an ancient symbol of water; zigzagging lines and small cups incised into bones and molars were created as early as the paleolithic period* (...) (109)

Resulta interesante notar, que si bien en este trabajo de investigación se ha seguido el motivo del zigzag en cuatro textualidades, el estudio de Hogue nos invita a conocer mejor al menos tres tipos de texto más: las túnicas del horizonte tardío, la roca en la localidad de Qenqo, donde lleva adelante su estudio, y los diseños grabados en los dientes de las chullpas andinas. Desde su ámbito de estudio propone, de manera general sobre los textos, que la relación entre diseños textiles, arquitectura, geografía y vasijas es propia a la cultura andina; y, de manera específica sobre el motivo del zigzag, que éste está conectado con la imagen de escalones y por lo tanto es una imagen que expresa el pasaje de una región a otra, de un estado a otro. Esta última afirmación revela, una vez más, los aspectos comunes que se vienen mencionando a lo largo de todo este trabajo de investigación respecto de la red intertextual generada a partir del personaje del zorro y su representación como motivo de zig-zag.

En su estudio del intertexto mesoamericano que aplica de manera muy cabal al intertexto andino, Barbara Tedlock y Denis Tedlock proponen que si bien se da la textualización de la oralidad, ésta permanece en variadas formas dentro de las distintas textualidades que la contienen. Desde una perspectiva histórica, vemos como fue que con la llegada de los españoles no sólo se impuso un tipo de texto, el escrito, sino que además se asumió que los conocimientos que se tenían sobre el concepto de texto aplicaban, sin modificación, a otros tipos de textualidad. Aún hoy, cuando hablamos de distintos tipos de texto, tenemos que utilizar categorías como *texto alternativo* o *práctica textual*, para

* la pretina de una túnica del Horizonte Temprano (...) puede decirse que tiene asociaciones con la grabación en zigzag de rocas usadas en rituales que involucran agua y otros fluidos sagrados (...) Tomada en su conjunto guarda una apariencia de serpiente. La línea serpenteada es un antiguo símbolo de agua, líneas en zigzag y pequeños huecos inscritos en huesos y molares fueron creados tan temprano como el período paleolítico (...) (Hogue)

hacer referencia a un texto distinto del escrito. Junto con el concepto unívoco de lo que es un texto se han mantenido todos aquellos que están relacionados. Así, cuando se habla del concepto de intertexto se piensa en éste sólo en relación a la red intertextual de textos escritos.

Retomando el epígrafe de esta sección, resulta sumamente significativa la propuesta de Barbara Tedlock y Denis Tedlock respecto de una lengua y con ella toda una concepción de mundo, en la que “inscribir” significa también “diseñar,” e “implantar” es igualmente “entretejer,” revelándonos así una comprensión completamente distinta de texto e intertexto. Reafirmando lo mencionado anteriormente, vemos como *texto* puede ser el que se inscribe en metal, piedra, tela, madera o cualquier otro material en el que se puede grabar la voz o diseñar la imagen, e *intertexto* la posibilidad de encontrar este registro en variados soportes textuales que por principio se entretejen como una suerte de repertorios parciales de una oralidad dominante y latente.

La intervención de la oralidad, con sus características de *variación* y *performance*, en la textualidad es la característica más importante y específica del *intertexto andino*. Ésta revela una comprensión completamente distinta de texto e intertexto, integra la textualidad a la vida de la comunidad a través de sus prácticas textuales, promueve una aproximación interdisciplinaria al poner en relación el texto y el contexto, da agencia a voces silenciadas dentro de la práctica del texto escrito, y revela particularidades de un pensamiento andino que promueve el encuentro de distintos registros en los que se viene textualizando la oralidad. Se puede afirmar, entonces, que en el contexto de los Andes la oposición oralidad y escritura no es tan relevante como la relación que se da entre la oralidad y la textualidad. Partir de esta afirmación evita, también, la promoción de un pensamiento evolucionista que ve la oralidad como el eslabón anterior al desarrollo de la escritura, previene la tendencia de hacer de las textualidades alternativas sistemas de escritura exóticos, y, lo más importante, nos regresa a la necesidad de liberarnos de nuestras anquilosadas concepciones de texto e intertexto para poder lograr un acercamiento abierto y respetuoso de otras prácticas en las que se viene textualizando experiencia humana.

Textualidad e Identidad

La historia de Latinoamérica nos obliga a reformular conceptos como texto e intertexto para hacerlos más acordes a la realidad de la que surge y en la que se aplican. Así también vemos, como es que junto con el estudio de la especificidad del texto latinoamericano, surge un nuevo acercamiento al sujeto de enunciación responsable de esta producción textual. No resulta extraño, entonces, que quienes se dedican al estudio de la producción cultural intenten proponer conceptos que nos ayudan a entender mejor la formación de la identidad latinoamericana.

Si en un afán por acercarnos al tema del estudio de la identidad desde la textualidad en Latinoamérica, dividimos el conjunto en Mesoamérica, Sudamérica y el Caribe; encontraremos cuatro grandes teorías sobre la formación de la identidad en cada una de estas regiones. La primera es la que intenta acercarse al tema de la identidad para el caso específico del Brasil, país que muchas veces se incluye dentro del área del Caribe y que por lo general se excluye del resto de los países sudamericanos por no ser éste hispanohablante. El concepto de *Antropofagia* apareció de la mano de Oswald de Andrade hacia 1928, estableciendo que debía celebrarse el canibalismo y pensar en el proceso identitario como uno en el que los pueblos originarios deben consumir al otro para lograr su plena incorporación. Más adelante en 1940 Fernando Ortiz, desde la rama de la antropología y en el contexto del Caribe, nos presenta el concepto de *Transculturación* en un afán por sustituir el aspecto unidireccional del de aculturación y cuestionar la supuesta armonía del de mestizaje. El concepto así remite al proceso mediante el cual el contacto entre culturas produce modificaciones en una o ambas sociedades puestas en contacto dando como resultado algo nuevo que no es la mera suma de elementos, ni una imposición que borra los rasgos propios y definitorios de la cultura dominada; sino más bien, un fenómeno nuevo, original e independiente. En 1982 Ángel Rama retomará este concepto y lo llevará al campo de los estudios literarios, siguiendo así su proyecto de entender el sistema literario como parte integral del sistema social, cultural, económico e histórico. Hacia 1978 tendremos la propuesta Antonio Cornejo Polar quien desde el contexto propiamente andino propone el concepto de

Heterogeneidad para acercarse al punto de contacto entre culturas y proponer que se trata de un espacio de encuentro en el que los opuestos son irreconciliables. Finalmente, en 1989, en un afán por comprender el proceso de la identidad mesoamericana aparece el concepto de *Hibridez* propuesto por Néstor García Canclini quien se detiene en las “estrategias para entrar y salir de la modernidad” dentro de lo que él considera un proceso de hibridación cultural que se materializa en escenarios multideterminados donde diversos sistemas se interceptan.

Un uso responsable y riguroso de estos conceptos exige un cuidadoso seguimiento de sus particularidades pues al no ser sinónimos requieren de una aplicación informada. En este contexto, la red intertextual que se desprende del análisis del personaje del zorro en la región de los Andes nos deja acercarnos, en distintos tipos de texto y prácticas textuales, al tema del encuentro y el tránsito de espacios opuestos desde una cosmovisión andina que revela, en parte, su propia comprensión del proceso de formación de una identidad. Esta comprensión, presente en las cinco textualidades que aquí se estudian, responde al concepto de *Heterogeneidad* propuesto por Cornejo Polar respecto de la formación de una identidad propiamente andina.

En “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” Antonio Cornejo Polar propone que para el caso de la literatura latinoamericana “cabe precisar la distancia que separa a las literaturas homogéneas de las heterogéneas y determinar, consecuentemente, las variaciones en el tratamiento crítico que les corresponde.” (11) Mientras que la literatura homogénea es aquella producción literaria que circula dentro de un solo espacio social, en la heterogénea se puede observar la duplicidad o pluralidad de signos socioculturales que resulta en el encuentro de al menos un elemento que no coincide con los otros, creando así “una zona de ambigüedad y conflicto.” (12) En este contexto, la heterogeneidad se manifiesta, por ejemplo, cuando “la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto.” En un recorrido que va desde la crónica hasta la literatura indigenista, Cornejo Polar explica que la *Heterogeneidad* gana relieve en el Indigenismo porque en éste los elementos opuestos no sólo aparecen yuxtapuestos sino en contienda. Tanto el concepto de *Indigenismo* como el de *Heterogeneidad* pueden adquirir un rumbo ideológico y por lo tanto formar parte de una agenda política específica. Así se puede

asumir una posición indigenista e intentar resolver sus contradicciones o analizar la subsistencia de lo heterogéneo en la sociedad. A este respecto, Cornejo Polar nos explicará que:

el indigenismo, el mejor indigenismo, no sólo asume los intereses del campesinado indígena; asimila también, en grado diverso, tímida o audazmente ciertas formas literarias que pertenecen orgánicamente al referente. Se comprende esta doble asimilación, de intereses sociales y de formas estéticas, constituye el correlato dialéctico de la imposición que sufre el universo indígena del sistema productor del indigenismo: es, por así decirlo, su respuesta. (21)

Son justamente estas “formas literarias que pertenecen orgánicamente al referente” y esta conjunción de “intereses sociales y formas estéticas” las que nos dejan ver la relación entre texto y contexto y con ésta la de textualidad e identidad. Si bien, Cornejo Polar se mantiene dentro de los estudios literarios, remitiéndonos al caso específico del texto escrito, es importante rescatar la pertinencia de su propuesta respecto de detenerse en el aspecto conflictivo del proceso de formación de una identidad andina a partir del concepto de *Heterogeneidad*. Su propuesta concuerda con la comprensión indígena de encuentro, en el que se destacan especificidades, y características de quienes transitan espacios opuestos, viéndose en la necesidad de desarrollar estrategias de resistencia. Así, regresando a la propuesta de Olivia Harris se puede ver una vez más como dentro de una comprensión andina del encuentro el concepto que con más cabalidad lo representa es el que propusiera Antonio Cornejo Polar respecto de la *Heterogeneidad*, por estar éste relacionado con el de *Taypi*, *Puruma* y *Pachacuti*. A su vez, el concepto de *Heterogeneidad* hace posible una comprensión más acorde respecto de este personaje y su tránsito entre espacios opuestos. No se trata, entonces, de pensar en el encuentro de culturas como uno que no genera sujetos o productos nuevos, o proponer la existencia de lo “puro” u “originario” que a pesar del encuentro con lo otro se mantiene intacto; sino más bien de detenernos en el conflicto mismo del encuentro, en el punto de tensión y la dinámica que desata.

Una comprensión andina del encuentro, en la que podemos ver la relación entre culturas más allá del, importante pero igualmente reducido, encuentro entre las culturas

de Europa y América nos ayuda también a reconocer comprensiones que han sabido mantenerse por siglos. Así, la oposición entre el arriba y el abajo, es también entre la sierra y el valle o la sierra y la costa, al mismo tiempo que puede ser la relación entre los quechuas y aymaras, o los incas y collas, para mucho después ser entre los españoles y los indígenas. El encuentro se convierte así en una reflexión y comprensión que viene elaborándose hace mucho y que va más allá de un evento, por más determinante que este haya sido. Junto a la reflexión sobre el encuentro, encontramos la que se detiene en este personaje capaz de transitar ambos espacios. Caracterizado como pícaro y embustero, vemos como el zorro reaparece en distintos tipos de texto y prácticas textuales, habitante de este espacio ambiguo en el que se gestan los cambios.

La intervención de la oralidad en la textualidad, genera una red intertextual que nos deja acercarnos desde distintos ámbitos al contexto en el que se da la reflexión sobre el encuentro de culturas. Así, podemos ver como la textualidad guarda información sobre la comprensión histórica de la formación de una identidad propiamente andina. La oralidad a través de sus características de variación y performance cifra en distintos tipos de texto y prácticas textuales una cosmovisión que a partir de una reflexión del lugar de encuentro entiende el pasado y el presente como un espacio de convivencia y el futuro como cambio. En este contexto, en un intento por acercarse a la formación de una identidad latinoamericana y propiamente andina, surge el concepto de Heterogeneidad que se detiene igualmente en la situación de conflicto cultural en un mismo punto de encuentro. El intertexto surgido de la relación entre la oralidad y la textualidad corresponderá así al concepto de Heterogeneidad en una dinámica activa y constante que responde a una cosmovisión andina.

Notas

¹ El **estructuralismo** -movimiento científico, ideológico y cultural- aparece hacia 1950 y se basa en la idea de Saussure de una ciencia de la vida de los signos a la que él llama semiología.

² Si con el estructuralismo se pensó que la lingüística podía crear una crítica objetiva, científica por naturaleza, con el **post-estructuralismo** se postula que la crítica como la literatura es más bien inestable y producto de deseos subjetivos.

³ La elección de una palabra de un grupo de palabras es un trabajo en el **eje paradigmático**.

⁴ Poner palabras juntas, como “el árbol es alto”, es lo que se denomina como el **eje sintagmático**.

⁵ El aspecto **sincrónico** hace referencia al estudio de la lengua en un momento histórico específico a diferencia del aspecto diacrónico que es el estudio de la lengua en una progresión en el tiempo.

⁶ Mijail Bajtin propone que el aspecto **dialógico** es la dimensión interpersonal y social de la lengua. Ésta puede ser promovida o reprimida puesto que implica conflictos de clase e ideológicos, divisiones y jerarquías sociales, y otros aspectos de la sociedad que están en relación con el poder del estado. Estos conflictos continuos, siguiendo siempre la propuesta de Bajtin, generan fuerzas *centrípetas* y *centrífugas*. En su libro *La cultura popular en la edad media y en renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965) examina la tradición del carnaval como una fuerza centrífuga que promueve una dimensión social no oficial en contra de la ideología oficial, el discurso religioso y el poder del estado. Según Bajtin esta tradición dialógica del carnaval –no oficial, satírica y paródica- se encuentra también presente en la novela como género literario.

⁷ No se debe entender lo dialógico como cantidad de diálogos, sino como aquello único, específico y personal que cada personaje, en el caso de la literatura, manifiesta en su enunciado. Así, se nos explica que la combinación simultánea de partes, elementos o voces dentro de un mismo discurso constituye su aspecto **polifónico**. Así, un personaje puede, en su mismo discurso, anticipar el discurso de los otros, demostrando la dependencia entre los distintos discursos. Para Bajtin las palabras de uno son siempre mitad de otros y la lengua encarna el encuentro dialógico de ideologías, formas de comprender el mundo, opiniones e interpretaciones.

⁸ Para comprender el concepto de **heteroglosia**, se debe partir del origen del término. Así, hetero, viene de la voz griega que significa otro, y glot, también del griego, significa lengua o voz, transmitiendo el significado de la habilidad de contener muchas voces, la de uno y la de los otros, en un solo enunciado.

⁹ Se debe tener presente que durante la época de **1960** se critican duramente los estudios estructuralistas y aparecen las primeras aproximaciones post-estructuralistas que ven la relación supuestamente estable entre el significado y el significante como un camino por el cual la ideología dominante mantiene su poder y reprime el pensamiento revolucionario o considerado como no ortodoxo. Así, Derrida propone que los discursos ideológicos se basan en la idea del *significado trascendental*. Un ejemplo de este significado trascendental es la palabra Dios que en algunas religiones es un significado que hace referencia siempre a sí mismo. No se puede cuestionar el signo: Dios. Dependiendo del contexto, otros significados trascendentales pueden ser: justicia, igualdad, nación, y verdad. Muchos discursos quieren estabilizar el sistema de la lengua olvidando el hecho de que la lengua es diferencial y no debe verse como un sistema coherente y ordenado. Otros pensadores post-estructuralistas importantes son Barthes, Sollers, Lacan y Foucault.

¹⁰ **Aristóteles** propone que A no puede ser –A y que una cosa o es A o es –A. Una cosa, por lo tanto, sólo puede ser una cosa o de otra forma no es nada. Según Aristóteles una cosa es 1 o no es nada, es decir es 0. Kristeva explica que no es así, que una cosa o es 2 o es 0, pues todo elemento es al menos doble, lo que suprime la posibilidad de que sea 1. En este sentido el criterio de unidad no existe.

¹¹ La dialéctica de **Hegel** establece que una tesis y una antítesis se resuelven en síntesis. Ejercicio del cual, según Kristeva sólo se logra reponer un criterio de unidad puesto que reestablece una nueva tesis. Kristeva privilegia la visión de Bajtin frente a la de Hegel.

¹² Sigmund **Freud**, retomando lo que digimos en el capítulo anterior, en su texto *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1905), propone que los sueños funcionan a través de la *condensación* y el *desplazamiento*. En la condensación un signo concentra varios significantes, mientras que en el desplazamiento un signo de un área de significación aparece en el contenido real del sueño. La condensación y el desplazamiento pueden ser vistas como dos operaciones en el proceso semiótico. Kristeva en su libro *La révolution du langage poétique*, propone la intertextualidad como la tercera operación dentro del proceso semiótico puesto que es el pasaje de un sistema de signos a otro. Siguiendo a esta autora: “ Que le déplacement et la condensation s’y conjuguent pour l’effectuer, n’épuise pas l’ensemble de l’opération. Il s’y ajoute une transformation de la *position* théorique: la destruction de l’ancienne et la formation d’une autre. Le nouveau système signifiant peut être produit dans le même matériau signifiant (...)” (59)*

* “De seguro, este proceso resulta de la combinación del desplazamiento y la condensación, pero esto no da cuenta de su operación completa. También incluye una alteración de la *posición* tética –la destrucción de la posición anterior y la formación de una nueva. El nuevo sistema de significación debiera ser producido con el mismo material significativo (...)” (Kristeva).

¹³ Kristeva toma el término **chora** de Platón en *Timaeus*.

¹⁴ En *De la gramatología* (1984, primera edición en francés 1967) Derrida explica que la escritura encarna una paradoja: es muerte y vida. Así, da el ejemplo de Moisés y los 10 mandamientos y se pregunta: ¿Escribió Moisés los 10 mandamientos de dios para guardar la información, o la escritura en sí misma contiene los mandamientos de dios? A partir de este ejemplo este autor reflexiona sobre la jerarquía habla - escritura y declara, siguiendo la idea del filósofo francés del siglo XVIII Rousseau, que la escritura es el “peligroso suplemento” que aparece en segundo lugar, después del habla, y que sin embargo ocupa un perturbante primer lugar. Para hablar de este tema Derrida propone el término *differance*. Siguiendo la explicación de Christopher Norris en su texto *Deconstruction: theory and practice* (1982) se trata de un neologismo que establece una alteración en el nivel del significante puesto que se encuentra suspendido entre 2 verbos en francés: “Where Derrida breaks new ground and where the science of grammar takes its cue, is in the extent to which “differ” shades into “defer” (...) Differance not only designates this theme, but offers in its own unstable meaning a graphic example of the process at work” (32)*. Este juego del significante no nos deja proponer un significado claro. Así, *differance* implica que el habla no es primero y no tiene autoridad o prioridad sobre la escritura, elimina la jerarquía, habla-escritura, y establece que la escritura siempre parece dominar el lugar importante del habla. Como la escritura, *differance*, no es un concepto estable, no funciona como un significado estable y por lo tanto disturba y reconstruye la jerarquía tradicional entre significante y significado, habla y escritura, obra y texto.

* Donde Derrida abre un campo nuevo y donde la ciencia de la gramatología asienta sus bases, es en la manera en la que “diferenciar” se relaciona con “diferir” (...). *Differance* no sólo designa su tema, sino que además, ofrece en la inestabilidad de su significado, un ejemplo gráfico del proceso en marcha. (Norris)

¹⁵ Barthes propone como Julia Kristeva que el texto sólo puede ser experimentado en la actividad de producirlo, es decir en su *productividad*. Se trata, desde esta perspectiva de un proceso de significación constante que elimina toda posibilidad de una visión jerárquica.

¹⁶ Según explica Barthes tener varios sentidos sólo exhibe una ambigüedad, mientras que tener un *sentido plural* habla de significantes que siempre llevan a otros y a la “huella” (término de Derrida) de cadenas de significación que irrumpen y difieren infinitamente el sentido de un significante.

¹⁷ Es pertinente tener presente la diferencia que existe entre los pensamientos de Barthes y Derrida por una parte y los de **Foucault** por otra. Así, nos parece esclarecedora la explicación que Jay Clayton y Eric Rithstein, en su texto *Influence and Intertextuality in Literary History*, nos brindan al respecto :

Unlike Barthes and Derrida, with their boundless visions of textuality, Foucault attends to the forces that restrict the free circulation of the text. Although every text possesses countless points of intersection with other texts, these connections situate a work within existing networks of power, simultaneously creating and disciplining the text’s ability to signify. Foucault insists that we analyse the role of power in the productions of textuality and of textuality in the production of power. (27)*

Para el caso específico de Barthes, es fundamental entender que para él lo textual debe ser distanciado de lo político ya que cuando ambos se ponen en relación, lo político hace de “padre del texto”.

* A diferencia de Barthes y Derrida, con su visión tan abierta respecto de la textualidad; Foucault se detiene en las fuerzas que limitan la libre circulación del texto. A pesar de que todo texto posee incontables puntos de conexión con otros textos, estas sitúan la obra dentro de redes de poder preexistentes que de forma simultánea crean y controlan la habilidad del texto de significar. Foucault insiste en el análisis del rol del poder en la producción del texto y en la textualidad en la producción de poder. (Clayton)

¹⁸ A diferencia de los estudios tradicionales el **análisis textual** de Barthes sigue la huella de explosión y dispersión del sentido. Así, su teoría del texto explora la producción de sentido. Se debe tener también presente que cuando los estructuralistas fragmentan un texto, lo que buscan es descomponerlo para recomponerlo en busca de un sentido; mientras que cuando Barthes fragmenta un texto en “lexias” (ejemplo de 561 lexias en Serrasine) no lo recompone en un sentido final y último, sino que le interesa ver como el fragmento disemina el texto y su intertextualidad “contradice” o “revierte” la progresión narrativa evitando la linealidad.

¹⁹ El **estructuralismo** y la semiología se definen por el deseo de estudiar la vida de los sistemas de signos culturales. Se debe tener presente que el estructuralismo de Genette es distinto del estructuralismo tradicional y ha sido denominado como estructuralismo abierto.

²⁰ Jonathan Culler en su texto *Structuralist Poetics* (1975) nos recuerda que la **poética** es esencialmente una teoría de la lectura y que su historia se remonta hasta la poética de Aristóteles.

²¹ Según Genette la habilidad de constituir un **sistema** es característico de cualquier grupo de signos y en esta constitución se inscribe el paso de lo simbólico a lo semiológico.

²² El **metatexto** es un texto que comenta otro en muchos casos sin citarlo y en otros incluso sin nombrarlo.

²³ Genette propone que el **paratexto** es la suma del *peritexto* y el *epitexto*. Así, el peritexto es una suerte de umbral del texto constituido por los títulos, títulos de capítulo, prefacios y notas; y el epitexto por elementos fuera del texto como entrevistas, anuncios de publicidad, reviews de críticos, cartas privadas y otras discusiones del autor, y la editorial. El *paratexto* así es un espacio interno y externo del texto y, en una lógica que coincide con la descrita con anterioridad por Derrida en su texto *The Truth in Painting* (1987), que paradójicamente enmarca y constituye el texto para sus lectores. Es interesante notar, sin embargo que lo que le interesa a Genette no es el problema filosófico que deriva de este aspecto de la textualidad (problema tratado por los deconstruccionistas como Derrida), sino la naturaleza transaccional

del *paratexto*. Así, según este autor, el *paratexto* cumple varias funciones que guían al lector y resuelven las siguientes preguntas: cuándo se publica, por quién y para qué. Todas preguntas que establecen la intención del texto y cómo debe ser leído, pues no es lo mismo dedicar un texto a la reina que a las masas. Genette nos explica que el *paratexto* ayuda a dirigir y controlar la recepción del texto por sus lectores. Al mismo tiempo, dentro del sistema que genera Genette para la comprensión de los textos, propone que hay *paratextos autográficos*, puestos por el autor, y otros *alográficos* puestos por otras personas como el editor o el publicista. El *paratexto* son todas esas cosas que no estamos seguros pertenecen al texto de una obra pero que contribuyen a presentar el texto en forma de libro. No sólo marca una zona de transición entre un texto y un no texto, sino también una transacción. Así, la función del *paratexto* es entusiasmar al lector a leer el texto e instruirlo en cómo leerlo asegurando así al texto un destino consistente con la intención del autor. Aquí debemos enfatizar que la importancia que da Genette a la intención del autor es contraria a la teoría post-estructuralista pues neutraliza la naturaleza desestabilizadora y desautorizante de la intertextualidad quitándole la vitalidad y la fuerza ideológica disruptiva que Kristeva originalmente imprimiera en el concepto.

²⁴ Genette propone el término de **hipertextualidad** para la literatura intencionalmente inter-textual. Así, nos explica en *Palimpsestes*:

et surtout, l'hypertextualité, comme classe d'oeuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt transgénérique: j'entends par là une classe de textes qui englobe entièrement certains genres canoniques (quoique mineurs) comme la pastiche, la parodie, le travestissement, et qui en traverse d'autres – probablement tous les autres (Genette, 1982: 15)*.

Esta idea sobre la hipertextualidad se parece a la de architextualidad, la diferencia es que mientras que pastiche, parodia, travestismo y caricatura son esencial e intencionalmente hipertextuales; la tragedia, comedia, novela y lírica se basan en la noción de imitación de modos genéricos más que en hipotextos específicos. Recordemos que lo que Genette denomina como *hipotexto* es lo que los otros críticos denominan como intertexto un ejemplo es el caso del *Ulyses* de James Joyce que tiene como hipotexto la *Odisea* de Homero. La mayor parte del estudio de Genette tiene que ver con la manera en la que un *hipertexto* transforma o imita un *hipotexto*. De ahí su idea sobre el *palimpsesto*, pergamino (parchment) que sugiere capas de escritura de manera que el original desaparece, y su propuesta respecto de una literatura en segundo grado. Dentro de su sistema él analiza la desaparición u olvido del *hipotexto* en el *hipertexto* o en los lectores que lo desconocen y su conversión en texto sin relaciones o transformaciones.

* La traducción de la cita es de Celia Fernández Prieto:

y, sobre todo, la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor transgenérico: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros –probablemente todos los otros (Genette 1989: 18).

²⁵ Recuérdese que, según Bloom, Milton, el poeta en sí mismo, es el **evento**.

²⁶ Este **mapa** tiene 6 etapas, en cada una de ellas se explora una técnica específica de equivocación de lectura, y se presenta usando terminología arcaica.

²⁷ Bloom aplica vocabulario tomado del **psicoanálisis** de Freud en su descripción del *complejo de Edipo*. Es importante tener en cuenta, sin embargo, que según este pensador se trata de un padre que encarna una figura todavía más escandalosa porque no puede morir o ser acecinado. Bloom también retoma a Freud cuando nos habla de los mecanismos de defensa, como la *proyección* y la *formación de reacción*, que no son más que la manera en que las personas se defienden de aquello que precisan mantener reprimido en el inconciente.

²⁸ Es en este contexto en el que tenemos que entender la idea de Bloom sobre el canon y ver sus textos *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) y *Shakespeare. The Invention of the Human* (1998) como una reflexión sobre la relación entre un texto y su **intertexto literario**.

²⁹ Estas críticas usan el concepto de **influencia** en el sentido en el que usa el término Bloom para hablar de la intertextualidad sólo entre textos literarios.

³⁰ Recordemos que la teoría post-estructuralista del texto llega a proponer que no importa quien escribe o quien lee, e incluso sugiere que la lectura y la escritura no son productos de sujetos humanos sino de la escritura y la lectura en sí mismas. Aquí es también importante destacar que Miller propone que aunque Barthes lleva adelante todo un estudio sobre la etimología de la palabra texto, y realiza conexiones con la palabra textil, lo único que logra es borrar el sujeto femenino que muchas veces teje estas textualidades, quitándole así su **agencia** como sujeto productor.

³¹ Durante mucho tiempo los **kipus** fueron considerados como sistemas contables vinculados a la administración incaica, recién hacia 1975 John Murra en su ensayo “Las etnocategorías de un khipu estatal” demuestra que estos no sólo tenían una función mnemónica de registros numéricos, sino que funcionaban como un sistema de etnocategorías, una suerte de sistema de ordenamiento lógicamente predeterminado. Otros estudios han intentado ver un lenguaje común entre el kipu y el textil; así, por ejemplo, Gail Silverman Proust describe una relación en Q’eros, Perú, entre el tamaño del nudo del kipu y la cuantificación, que tiene su equivalente textil en el tamaño de las listas de talegas, una homología que estaría reforzada por el código de color que se utiliza.

CAPÍTULO VI CONCLUSIONES

El zorro cósmico, que se puede ver en el cielo nocturno, es también personaje dentro de la tradición del cuento oral y motivo textil en la región de los Andes. Su ingreso dentro de la tradición del texto escrito data del siglo XVI cuando se lo puede ver como personaje de varias historias conservadas en el manuscrito quechua *Dioses y hombres de Huarochirí*. Mucho más adelante, en el siglo XX, José María Arguedas será quien lo introduzca en la tradición de la novela latinoamericana. La huella del zorro que nos permite hacer un recorrido por dos textos escritos, un texto alternativo y dos prácticas textuales, nos deja ver a un personaje cuya característica más importante es la de transitar espacios opuestos. Obligado a desarrollar estrategias de resistencia, el zorro es, dentro de una perspectiva andina, el pícaro que si bien está condenado a perder está también destinado a sobrevivir. Identificado con este espacio de tránsito, el zorro forma parte de importantes rituales de paso entre los que se encuentran aquellos que registran el paso de la adolescencia a la edad adulta. La manera en la que se textualiza a este personaje no sólo nos deja conocer sus particularidades, nos brinda una perspectiva andina del encuentro, y además nos proporciona valiosa información respecto de la relación entre la textualidad y la identidad.

La oralidad es el elemento común entre estos distintos tipos de texto y prácticas textuales. Presente en todas estas textualidades, la oralidad propone una red intertextual capaz de albergar múltiples productos culturales y prácticas relacionadas con la producción de los mismos. Si bien las culturas andinas se han visto en la necesidad de vincularse a la tradición del texto escrito, resulta sorprendente comprobar, después de tantos siglos bajo la imposición de la escritura, la vigencia de la una oralidad compartida y textualizada. Así, los cuentos sobre el zorro se siguen contando tan pronto se ve su sombra sobre el firmamento y cada que inicia la época de siembra y de cosecha. Un estudio respecto de la división de género que hace que los hombres sean quienes deban lidiar con el texto escrito, mientras que las mujeres quedan con la enorme responsabilidad de mantener textualidades alternativas, como el textil, es uno de los aspectos que este estudio deja para nuevas investigaciones.

Este estudio se concentra en dos prácticas textuales: la lectura del cosmos y la tradición oral de los cuentos sobre el zorro, un texto alternativo: el textil, y dos textos escritos: *Dioses y hombres de Huarochiri* y la novela de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para hablar sobre una comprensión andina del encuentro, intentar una nueva aproximación a la teoría de intertexto y destacar la relación que existe entre la textualidad y la identidad. La necesidad de continuar con la reconstrucción de esta red intertextual se hace necesaria pues con cada una de estas textualidades se pueden redefinir nociones visitadas y descubrir elementos nuevos. Así, es importante aclarar que la cantidad de prácticas textuales relacionadas con el tema del encuentro, a partir del personaje del zorro, se extiende mucho más allá de las de leer el cosmos o contar cuentos orales. Lo mismo se puede decir respecto de las textualidades alternativas, puesto que si bien aquí nos aproximamos al textil, sería muy interesante ingresar en textos alternativos como la arquitectura o la geografía para mencionar algunos otros. Demás está decir que esta disertación no ingresa en uno de los intertextos por excelencia en la región andina: la música. Una aproximación a la manera en la que el zorro puede encontrarse presente en canciones como parte de la instrumentación, personaje de letra de canción, o interviniendo en una determinada forma musical es, definitivamente, otro trabajo pendiente.

La propuesta sobre el intertexto andino, como uno que reúne distintas textualidades a partir de una oralidad compartida, requiere de un trabajo interdisciplinario. Si bien todo investigador, dedicado al estudio de una rama específica, cuenta con herramientas propias a su especialidad, entre las que se desenvuelve con cierta comodidad, el manejo de herramientas de trabajo provenientes de disciplinas distintas, es siempre un desafío. En un estudio interdisciplinario, mucho del esfuerzo se destina a lograr un conocimiento lo más informado posible sobre la aplicación de conceptos y teorías provenientes de otras ramas de estudio. Una aproximación a la teoría sobre el intertexto que combina la vertiente del texto escrito con la que se nutre de una perspectiva histórica cultural, requiere un manejo de conceptos acuñados en las ramas de la lingüística, la historia, la literatura y la antropología para mencionar algunas. Aquí, cabe apuntar, que el aporte de la literatura a estudios llevados adelante por otras disciplinas debiera siempre ser más que la confirmación histórica de un evento o una

suerte de epígrafe conmovedor. Su amplitud de aproximación, que nos deja pensar que es probable lo imposible, y su duda constante sobre todo, incluso aquello que supuestamente representa un punto de vista científico, debiera ser retomado por quienes se dedican al estudio de las humanidades y las ciencias sociales.

La idea de abogar por una teoría de la intertextualidad en los Andes, más que una teorización exhaustiva es una invitación para reformular esta teoría por una más acorde con el contexto en el que se aplica el concepto. En un viaje que nos lleva desde la perspectiva de Saussure sobre la relacionalidad del signo, hasta la de Arnold y Yapita que aboga por una red intertextual que permita hacer nexos entre textos y prácticas textuales, la teoría sobre el intertexto andino parte de la necesidad de contextualizar los textos. De una aproximación que reúna texto y contexto, surge la necesidad de modificar el concepto de intertexto que no sólo ha marginado textos escritos influidos por la oralidad, sino que además ha excluido históricamente la participación de todo tipo de texto que no sea escrito. Con la exclusión de textualidades alternativas, tan importantes como es el textil en los Andes, se marginaron también un sin fin de prácticas textuales en las que se cifran conocimientos milenarios.

Teniendo en cuenta que las regiones mesoamericana y caribeña también presentan textos influidos por la oralidad resulta por demás pertinente una aproximación que, de manera similar a la que ahora se presenta sobre el intertexto andino, nos proporcione más información sobre sus respectivas redes intertextuales. Así, seguir el tema de la muerte en Mesoamérica podría reunir obras como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El Popol Vuh* de la antigüedad prehispánica, textiles, cerámica y templos, además de sus respectivas prácticas textuales. En el caso del Caribe un estudio sobre la oralidad requeriría un estudio de la diáspora africana, ampliando el intertexto propiamente caribeño a una red que estudie la tradición oral venida de otro continente. El estudio de un personaje con características similares a las del zorro podría detenerse en el orisha conocido bajo el nombre de Elegguá. A partir de un trabajo que reúna cuentos orales, prácticas textuales de rituales dentro del culto religioso de los Orishas, el texto *El monte* de Lydia Cabrera y otros productos culturales como las letras de Hip-Hop en las que Elegguá aparece casi siempre mencionado, el intertexto caribeño nos abre a nuevos estudios dentro de las culturas orales y su labor textualizadora. Así, en todas estas regiones resulta importante

que una vez comprendida la teoría respecto del intertexto desde la vertiente del texto escrito, se siga contribuyendo con el proceso de construcción de un concepto más acorde al contexto en el que se aplica para una mejor definición del mismo desde la perspectiva comparada de las culturas orales.

De la relación texto contexto se desprende la de textualidad e indentidad. Así, después de la revisión de tres conceptos propiamente andinos sobre el encuentro: Taypi, Puruma y Pachacuti, se confirma una perspectiva que entiende el espacio de encuentro como la posibilidad de destacar características opuestas para promover el cambio. Una perspectiva del encuentro de culturas como conflicto será también la que cifre el concepto de heterogeneidad propuesto por Antonio Cornejo Polar. A este respecto, se propone también que una mirada rigurosa del contexto en el que aplican los conceptos para explicar el devenir de la identidad latinoamericana, como son los de transculturación, antropofagia, o hibridez, privilegiará el concepto de heterogeneidad sobre los otros por corresponder con la perspectiva andina del encuentro y con la cosmovisión que entiende el pasado como parte del momento presente y el futuro como cambio. La exploración de algunos de estos conceptos que en este estudio aparecen brevemente mencionados, constituye todo un campo de estudio, de llevarse adelante un estudio comparado entre la región de los Andes y la mesoamericana o caribeña.

Este trabajo abre con la pregunta sobre si es posible “escribir en el aire.” Desde la rama de los estudios literarios la respuesta parece ser: sí. Es posible escribir en el aire dentro de una literatura heterogénea en la que un texto escrito se ve informado por una oralidad dominante y esta posibilidad nos transporta a la probabilidad de encontrar aquello que registra el texto escrito en otros tipos de texto. Contenida en textos escritos, textualidades alternativas y prácticas textuales, la oralidad construye una red intertextual que nos informa de manera fragmentaria sobre distintos temas como el del encuentro.

La presencia del zorro entre estrellas, del que viste chaleco y sombrero, o ese que ostenta pico de pájaro renueva en sus apariciones una perspectiva andina de un concepto racional, como el del encuentro, a la vez que promueve un espacio estético en el que la mediación se percibe como belleza. De allí la gracia del personaje, la conmovedora simpatía de su rítmico baile en una de las calles de Chimbote, y la belleza de su representación en los textiles propios a la región de los Andes en los que ya sea a través

de la textualización del mundo de la experiencia o del de aquel que se sumerge en el de lo imposible, nos regresa la vitalidad de una oralidad textualizada y nos invita a ser testigos de su marcha constante. Tejido de múltiples hilos, el estudio de la intertextualidad en los Andes parece ser una aproximación que nos permite escarmentar la construcción de una identidad andina y el devenir de sus transformaciones.

APÉNDICE
VOCABULARIO

A		
AHUASCA	=	(Quechua [*]) Tejido tosco.
ALAXPACHA	=	(Aymara [†]) Mundo de arriba.
ALTOMISAYOQ	=	(Q) Especialista en rituales.
AMTAÑ T''AK''I	=	(A) Senda de memoria ancestral.
ANAKU	=	(Q) Vestido de mujer.
ARARIHUAS	=	(Q) Protectores de campos.
ATOQ	=	(Q) Zorro.
AYLLU	=	(A) Comunidad o aldea.
AXSU	=	(Q) Túnica femenina que data de tiempos precolombinos.

B

C

CAPAC RAYMI	=	(Q) Fiesta real, rito de transición de la juventud a la edad adulta.
CEQUE	=	(Q) Hace referencia a las líneas que organizan desde un lugar espacial los santuarios.
COYLLUR	=	(Q) Estrella pequeña.
CUMBI	=	(Q) Tejido fino.

CH

CH'ASKA	=	(Q) Estrella muy brillante.
---------	---	-----------------------------

D

E

F

G

* De aquí en adelante se utilizará la letra "Q" como abreviación para señalar las palabras provenientes de la lengua Quechua.

† De aquí en adelante se utilizará la letra "A" como abreviación para señalar las palabras provenientes de la lengua Aymara.

H

HANP'ATU	=	(Q) Sapo.
HUACA	=	(Q) Término que posee varias acepciones. Hace referencia a dioses, objetos, templos y lugares de culto. También los incas, los curacas y los sacerdotes eran considerados huacas por su habilidad de comunicarse con lo sagrado. Se debe tener presente que los cronistas utilizaron este término para denominar deidades propias a los indígenas. En líneas generales se utiliza para denominar todo aquello que es sagrado.

I**J**

JAYNU	=	(A) Senda de aprendizaje.
JAWI	=	(A) Vellón.
JAWIRA	=	(A) Río / Vía Láctea.
JACH'A JAWIRA	=	(A) Río grande / Vía Láctea.

K

K'ENKO	=	(Q) Motivo textil zigzag que se lee como surco, río, lluvia y serpiente.
KHURU	=	(Q) Indómito, salvaje, no domesticado.
KIMSA	=	(Q) Tres.
KINSAMANTA	=	(Q) Técnica textil que hace que un diseño aparezca en ambas caras.
KUNTURI	=	(A) Cóndor.
KURTI	=	(A) Estilo textil a partir del motivo de zigzag. Probable representación de una deidad prehispánica.
KUTI	=	(A) Alternancia de contrarios que busca el cambio, el vuelco total, la vuelta del mundo o el mundo al revés.

L

LIQ'U	=	(A) Animales silvestres.
LIQ'UCHI PARLA	=	(A) Habla del zorro.
LINK'U LINK'U	=	(A) Motivo en doble zigzag que se lee como zorro que pasa una chacra.

LL

LLAMACÑAWIN	=	(Q) Ojos de llama.
LLICLLA	=	(Q) Manto femenino.

M

MACH'ACUAY	=	(Q) Serpiente.
MAYU	=	(Q) Río / Vía Láctea.
MIT'A	=	(Q) Organización de trabajo que desarrolla una economía de mercado basada en productos y servicios para el imperio. Fue un sistema utilizado tanto por el imperio inca como por el español. Es un sistema en el que cada grupo de indígenas aporta con una cantidad determinada de productos o un número determinado de trabajadores que son movilizados durante varios meses del año hacia zonas en las que se los requería para diversas actividades.

N

NIÑUCHA	=	(Q) Menor en relación a otro.
---------	---	-------------------------------

O

P

PACHAKUTI	=	(A Q) “Edad de guerra” hace referencia a la dinámica misma del encuentro de contrarios, dinámica que se da de dos formas: como <i>Tinku</i> o como <i>Kuti</i> . El que voltea el mundo.
PACHAWAWA	=	(Q) Hijo de la tierra.
PA LINK'U	=	(A) Lo que anda como el rayo.
PALLAY	=	(Q) Espacio con diseños. Se traduce como “escoger”.
PAMPA	=	Espacio semidesértico, mundo salvaje, continuo, uniforme, época sin sol. Representa un todo de cosas homogéneas, niveladas, de lo monócromo y sin delimitaciones interiores.
PAQO	=	(Q) Adivino o curandero.
PURUMA	=	(A) Concepto de movimiento centrífugo o a un borde. De igual manera el término hace referencia a los momentos de incertidumbre, situaciones liminales que ponen nuestro mundo en contacto con fuerzas extrañas que operan en los bordes y que normalmente dividen lo que es unidad formando pares simétricos.

Q

R

S

SAQRA	=	(Q) Demonio.
SALLQAÑA	=	(A) Engañar.
SALLQA	=	(A) Salvaje, incontrolable.
SALLQA PARLA	=	(A) Cuentos de animales silvestres, “cuentos del zorro.”
SALTA	=	(A) Parte diseñada de un textil. Mundo con significado.

T

TAYPI = (A) Centro de equilibrio. Así, este concepto nos habla de la reunión de dos elementos que normalmente son antagónicos.

T'AK'I = (A) Senda por la que se aprenden canciones a los animales.

TINKU = (A) "Nombre de las peleas rituales en las que se encuentran dos bandos opuestos, frecuentemente llamados aläsaya (el lado de arriba) y mäsayä (el lado de abajo). Parece un combate guerrero, pero en realidad se trata de un rito; por eso une. El tinku es la "zona de encuentro" donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes. Encuentro de contrarios que busca la igualación de fuerzas sin eliminar su oposición.

TOCAPO = (A) Vestido o ropa del Inca.

U

UNKU = (Q) Túnica de hombre.

UÑALLAMACHA = (Q) Llama bebé.

URAQ PATXA = (A) Mundo subterráneo.

UYWA = (A) Animales domésticos. Cuentos de animales domésticos.

V**W**

WARKASITU = (A) Perro patas pequeñas.

WAYÑU = (A) Forma musical que se divide según la edad en dos: de jóvenes y de gente adulta.

WAWA = (AQ) Bebé.

WIK'UÑA = (Q) Camélido andino.

X**Y**

YACANA = (Q) Llama de la constelación "nube oscura" que bebe el agua del mar y nos salva de la inundación.

YANA PHUYU = (Q) "Nube oscura." Nombre de la constelación.

YATIRI = (A) Persona que sabe. Sabio.

YUTU = (Q) Perdiz.

Z

OBRAS CITADAS

- Acosta De, José. *Historia natural y moral de las Indias*. 2da Edición. Ed. Edmundo O' Gorman. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. Impreso.
- Albó, Xavier (Comp.). *Raíces de América: El mundo Aymara*. Madrid: Alianza, 1988. Impreso.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Fell 1-258.
- . "Primer encuentro de narradores peruanos (1965)". *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo!. Textos esenciales*. Rec. Carmen María Pinilla. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2004. Impreso.
- . "Razón de ser del indigenismo en el Perú." Larco 421-430.
- Arnold, Denise Y., Domingo Jiménez A. y Juan de Dios Yapita. *Hacia un orden andino de las cosas*. La Paz: Hisbol / ILCA, 1992. Impreso.
- Arnold, Denise, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo Ayca. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural, 2007. Impreso
- Arnold, Denise Y. y Juan de Dios Yapita. *El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. 2da Edición. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Mayor de San Andrés / ILCA, 2005. Impreso.
- . *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA / Hisbol, 1998. Impreso.
- Arnold, Denise Y. y Juan de Dios Yapita (compiladores). *Madre melliza y sus crías. Ispall mama wawampi. Antología de la papa*. La Paz: Hisbol / ILCA, 1996. Impreso.
- Arnold, Denise y Elvira Espejo Ayca. "On Drinking Cups and Constellations: Some Relations Between Aymara Astronomical and Textual Practices in Qaqachaka ayllu (Bolivia)." *Journal of Latin American Cultural Studies* 15. 2 (2006): 183-213. Impreso.
- Arredondo, Sybila. "El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas" Fell 275-295.
- Arroyo, Eduardo. "Los zorros: modernidad urbana y mito andino." Kapsoli 13-40.

- Barthes, Roland. "De l'oeuvre au text." *Revue d'esthétique*. 3 (1971): 225-232. Impreso.
- . "La mort de l'auteur". *Roland Barthes Oeuvres Complètes*. 2 Vols. Paris: Éditions du Seuil, 1994. Impreso.
- . "Théorie du Texte." *Encyclopaedia Universalis*. Corpus 22. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1992. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl y Medvedev, Pavel. "Material y procedimiento como factores de la estructura poética." *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Prologo Amalia Rodríguez Monroy. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.
- Bareiro Saguier, Rubén. "José María Arguedas o la palabra herida." *Fell* xv-xx.
- Benson, Elizabeth. "The compleat animal: the llama." Taller "Technology, Ideology and Society in the Andes". 46º International Congress of Americanists. Amsterdam, Julio 1988. Ponencia. Impreso.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. de Amalia Haydée. Buenos Aires: Losada, 1962. Impreso.
- Bertonio, Ludovico. Vocabulario de la lengua Aymara. Cochabamba: "El buitre," 1984. Impreso.
- Bloom, Harold. "The Necessity of Misreading." *Kabbalah and Criticism*. New York: The Seabury Press, 1975. Impreso.
- Cereceda, Verónica. "Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku." *Albó* 283-355.
- Cereceda, Verónica, Jhonny Dávalos, Jaime Mejía. *Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles tarabuco y jalq'a*. Sucre: ASUR, 1993. Impreso.
- Clayton, Jay y Eric Rothstein. "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality". *Influence and Intertextuality in Literary History*. Ed. Jay Clayton y Eric Rothstein. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. Impreso.
- Cobo, Bernabé. *Historia del nuevo mundo*. Ed. P. Francisco Mateos. 2 vols. Madrid: Atlas, 1964. Impreso.

- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 7:8 (1978): 7-21. Impreso
- . "El sentido de la narrativa de Arguedas." Larco 45-72.
- . "Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas." Kapsoli 41-52.
- Dafouz-Milne, Emma. "Orality and Literacy. *The Technologizing of the Word* by Walter J. Ong". *Discourse Society* 15 (2004): 793-794. Impreso.
- Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine. "El arte verbal de los textos quechuas de Huarochirí (Perú, siglo XVII) reflejado en la organización del discurso y en los medios estilísticos." *Andean Oral Traditions: Discourse and Literature*. Eds. Margot Beyersdorff y Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz. Bonn: Holos, 1994. Impreso.
- Dentith, Simon. "Bakhtin and contemporary criticism." *Bakhtinian Thought. An introductory reader*. New York: Routledge, 1995. Impreso.
- Dioses y hombres de Huarochirí*. Trad. José María Arguedas. 2da Ed. México: Siglo XXI, 1975. Impreso.
- Fares, Gustavo. "La voz y su huella. *Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988* by Martín Lienhard". *Hispania* 76:1 (Marzo 1993): 88-89. Impreso.
- Fell, Eve-Marie, Ed. *José María Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1990. Impreso.
- Femenias, Blenda. "Introduction." *Andean Aesthetics: Textiles of Perú and Bolivia*. Wisconsin: Elvehjem Museum of Art / University of Wisconsin-Madison, 1987.
- Fokkema, Douwe. "La literatura comparada y el problema de la formación del canon." Trad. Félix Rodríguez. *Orientaciones en la literatura comparada*. Comp. Dolores Romero López. Madrid: Arco/Libros, 1998. Impreso.
- Forgues, Roland. "Estructura y significado de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*." Kapsoli 53-65.
- Gaposchkin, Sergei. "The Visual Milky Way. First visual representation of the Whole Milky Way, with bright Stars and Magellanic Clouds; the Omega Centauri Cluster; a rare aurora." *Vistas in Astronomy*. Ed. Arthur Beer. 3 (1960): 289-295. Impreso.
- Garcilaso de la Vega el Inca. *Comentarios reales de los incas*. Lima: Librería internacional del Perú, 1959. Impreso.

- Genette, Gérard. "x." *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil, 1979. Impreso.
- . "I", "II." *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Impreso.
- . "I", "II." *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Gerassi-Navarro, Nina. "Huarochirí: recordando las voces del pasado en los mitos de creación." *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura colonial: identidades y conquista en América*. Dir. Mabel Moraña. LXI.170-171 (1995): 95-105. Impreso.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. "The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Parternity." *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso.
- Gisbert, Teresa; Silvia Arze y Martha Cajías. *Arte textil y mundo andino*. 3ra Edición. La Paz: Plural, 2006. Impreso.
- . *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y CIA, 1980. Impreso.
- Gómez Mango, Edmundo. "Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en 'Los Zorros' de J. M. Arguedas." *Fell* 360-368.
- González, Galo. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Madrid: Pliegos, 1990. Impreso.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Trad. y análisis textual del quechua por Jorge Urioste. 3 vols. 2da Ed. México: Siglo XXI, 1988. Impreso.
- Harris, Olivia y Thérèse Bouysse-Cassagne. "Pacha: en torno al pensamiento aymara." *Albó* 217-274.
- Heckman, Andrea M. "Contemporary Andean Textiles as Cultural Communication." *Young-Sánchez and Simpson* 171-191.
- . *Woven Stories: Andean Textiles and Rituals*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003. Impreso.
- Hogue, Marianne. "Cosmology in Inca tunics and Textonics." *Young-Sánchez and Simpson* 101-119.

- Howard-Malverde, Rosaleen. *Storytelling Strategies in Quechua Narrative Performance*. Tapescript of paper for publication in *A view through and Andean Kaleidoskope: the dynamics of interpretation*, 1988. Impreso.
- Isbell, Billie Jean. "The Metaphoric Process: 'From Culture to Nature and Back Again'." Urton, *Animal Myths* 285-313.
- Kapsoli, Wilfredo, Comp. *Zorros a fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de José María Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2004. Impreso.
- Kristeva, Julia. "Comment parler à la littérature." *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. Impreso.
- . *Le révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. Impreso.
- . "Le mot, le dialogue et le roman." *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. Impreso.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. Buenos Aires: Tusquets, 2004. Impreso.
- Larco, Juan, comp. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1976. Impreso.
- León-Portilla, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: Fondo de Cultura Económico, 1997.
- . *Literaturas de Anáhuac y del Incaio. La expresión de dos pueblos del sol*. México: Siglo XXI, 2006.
- Liehard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca*. Lima: Latinoamericana editores, 1981.
- . "La 'andinización' del vanguardismo urbano." *Fell* 321-332.
- . "La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro." Kapsoli 187-214.
- . *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. México: Casa Juan Pablos, 2003. Impreso.
- . *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. New Hampshire: Ediciones Norte, 1991. Impreso.

- Meish, Lynn Ann. "Weaving Styles in Tarabuco, Bolivia." Pollard Rowe Ann Ed. *The Junius B. Bird Conference On Andean Textiles*. Washington: The Textile Museum, 1986. Impreso.
- Miller, Nancy K. "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader." *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988. Impreso.
- Moriarty, Michael. "Text and its Pleasures." *Roland Barthes*. California: Stanford University Press, 1991. Impreso.
- Morote Best, Efraín. "El tema del viaje al cielo. Estudio de un cuento popular." *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1988. Impreso.
- Muller-Berg, Klaus. "La ciudad letrada by Ángel Rama". *Hispania* 68.3. (September 1985): 530-531. Impreso.
- Murra, John. "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos." *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975. Impreso.
- . "Presentación." Urioste ix-xi.
- Norris, Christopher. "Jacques Derrida: language against itself." *Deconstruction: Theory and Practice*. New York: Methuen, 1982. Impreso.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. New York: Methuen, 1982. Impreso.
- Ortega, Julio. "Imagen de un lector futuro en la última novela de Arguedas." Kapsoli 259-281.
- . "Nota preliminar." *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a José María Arguedas*. XLIX: 122, Enero-Marzo (1983): 5-7. Impreso.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro. *Huarochirí, cuatrocientos años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1980. Impreso.
- Paz, Octavio. "Ambigüedad de la novela." *El arco y la lira*. 10ma ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Platt, Tristan. "Symetries en miroir le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie." *Histoire, Sciences Sociales*, 33e. Anée, No. 5/6. *Anthropologie Historique des Sociétés Andines* Sep.-Dic. (1978): 1081-1107.

- Polo de Ondegardo, Juan. "Los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado de aueriguación que hizo el licenciado Polo." *Revista histórica* Marzo 1906: 207-231. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Introd. de Mario Vargas Llosa, Pro. de Hugo Achugar. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- Remedi, Gustavo. "Ciudad letrada: Ángel Rama y la especialización del análisis cultural". *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, 1997. Impreso.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984. Impreso.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Cusco: Institut Français D'Études Andines, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1993. Impreso.
- Salomon, Frank. "Andean Ethnology in the 1970s: A Retrospective." *Latin American Studies Association*. 17.2 (1982): 75-128. Impreso.
- . "How the huacas Were: The Language of Substance and Transformation in the Huarochirí Quechua Manuscript." *Anthropology and Aesthetics* 33. (Spring 1988): 7-17. Impreso.
- . "Introductory Essay: The Huarochirí Manuscript." *The Huarochirí Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George Urioste. Anot. e Introd. Frank Salomón. Trans. George Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.
- Saussure de, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Ed. Rudolf Engler. Göttingen: Hubert & Co., 1967. Impreso.
- . *Curso de lingüística general*. Publ. Charles Bally y Balbert secheyaye. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." Ed. Elaine Showalter. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon, 1985. Impreso.
- Silverman, Gail P. *El tejido andino. Un libro de sabiduría*. Trad. Javier Flores Espinoza y Mariana Pease Mould. 2da Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.

- Stern, Alfred. *Filosofía de la risa y el llanto*. Trad. Julio Cotázar. Buenos Aires: Imán, 1950. Impreso.
- Tedlock, Barbara y Denis Tedlock. "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiché Maya." *Journal of Anthropological Research* 41:2 (Summer 1985): 121-146. Impreso.
- Urioste, George L. *Hijos de Pariya Qaqa: La Tradición oral de Waru Chiri (Mitología, Ritual y Costumbres)*. Ed. Trad. y Notas por George L. Urioste. 2 vols. New York: Foreign and Comparative Studies Program, 1983. Impreso.
- Urton, Gary. "Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community." *Animal Myths and Metaphors in South America*. Gary Urton (ed.). Salt Lake City: University of Utah Press, 1985. Impreso.
- . *At the Crossroads of the Earth and Sky. An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press, 1981. Impreso.
- . *Inca Myths*. Austin: University of Texas Press, 1999. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. Madrid: Colección Plural, 1978.
- Westphalen, Emilio. "El zorro de arriba y el zorro de abajo. La última novela de Arguedas." *Kapsoli* 363-372.
- Wilson, Lee Anne. "Nature versus Culture: The Image of the Uncivilized Wild-Man in Textiles from the Department of Cuzco, Peru." *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes*. Ed. Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo, and Edward B. Dwyer. Texas: University of Texas Press, 1996. Impreso.
- Young-Sánchez Margaret and Fronia W. Simpson. *Andean Textile Traditions. Papers from the 2001 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Denver Art Museum, 2006. Impreso.
- Zuidema, Tom R. "The Lion in the City: Royal Symbols of Transition in Cuzco." Urton, *Animal Myths* 183-250.