

## ¿LEGADO O PASADO?: MITOS ANDINOS AL FILO DE LA MODERNIDAD

### LEGACY OR PAST?: ANDEAN MYTHS AT THE EDGE OF MODERNITY

Helena Usandizaga, Ph. D.  
Profesora Titular  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Correo electrónico: Helena.Usandizaga@gmail.com

#### Resumen

En este trabajo, proponemos el análisis de dos novelas peruanas (*Candela quema luceros*, de Félix Huamán Cabrera, de 1989; y *Las mellizas de Huaguil*, de Zein Zorrilla, de 1999), que se inscriben en la llamada “novela de la violencia” o “novela del conflicto armado interno”. Las novelas analizadas se estructuran en efecto sobre la temporalidad y la distorsión producidas por la guerra entre las Fuerzas Armadas del Estado peruano y Sendero Luminoso (1980-2000). Más que contribuir a afianzar tal categoría como un bloque, el análisis analiza la visión mítica que, en ambas novelas, actúa como una resistencia que atraviesa la fractura traumática de la modernidad y que, en las circunstancias históricas de la violencia, se revela como un legado que no solo es válido en los contextos rurales y arcaicos que lo han generado, sino que se puede incorporar a la modernidad con sus valores simbólicos, sociales y de construcción de la subjetividad.

*Palabras clave:* Literatura peruana contemporánea, mitos andinos, novela de la violencia, Félix Huamán Cabrera, Zein Zorrilla.

#### Abstract

In this paper, we propose the analysis of two Peruvian novels (*Candela quema luceros*, by Felix Huaman Cabrera, 1989; and *Las mellizas de Huaguil*, by Zein Zorrilla, 1999), which are part of the so-called “novel of the

violence” or “novel of the internal armed conflict”. The novels analyzed are structured on temporality and distortion caused by the war between the Armed Forces of the Peruvian state and Sendero Luminoso (1980-2000). Rather than contribute to ensuring such a category as a block, the analysis examines the mythical vision that, in both novels, acts as a resistance through the traumatic fracture of modernity and that, in the historical circumstances of violence, is revealed as a legacy that is not only true in rural and archaic contexts that have generated the myths, but can be incorporated into modernity with its symbolic, social and construction of subjectivity values.

*Keywords:* contemporary Peruvian Literature, Andean myths, novel of violence, Félix Huamán Cabrera, Zein Zorrilla.

*Recibido:* 10 de agosto de 2016. *Aprobado:* 23 de agosto de 2016.

En las novelas estudiadas, muy a menudo se proponen enfrentamientos entre lo marginal y lo hegemónico, que se manifiestan en la manera de ver lo mítico. Por ello observaremos la coexistencia de varias miradas o lógicas que se manifiestan a partir de los puntos de vista que la instancia de la enunciación proyecta sobre el enunciado, lo que nos llevará a reflexionar sobre los significados, tanto políticos como filosóficos, que el texto articula a partir del mito. La tradición peruana, en esta articulación de lo autóctono y lo occidental, tiene características diferenciales frente a otras latinoamericanas. Aunque en el momento en que se construye la literatura nacional, en el siglo XIX, los mitos están encapsulados en estereotipos —las doradas recreaciones incaicas (“La achirana del inca”) o las evocaciones de la barbarie popular de los indígenas (“Por beber en copa de oro”) en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, o las alusiones a la superstición o a la brujería en Clorinda Matto de Turner (en *Aves sin nido*)—; sin embargo, hacia la mitad del siglo XX, los proyectos de José María Arguedas y Gamaliel Churata asumen de forma sorprendentemente profunda las contradicciones de la doble tradición, una canónica y la otra negada. A pesar de que pudiera considerarse que parten de una voluntad transculturadora, el conflicto que agita la relación entre la cultura hegemónica y la subordinada dinamita el proyecto armonizador desde el fondo de ambas propuestas: en Arguedas, porque, con lucidez, el escritor inscribe

la utopía en una lógica social que socava, a pesar de la esperanza, la propuesta alternativa; en Churata, de modo quizás más explícito, porque le interesa proponer la relación entre culturas como un combate que, aunque pueda ser fructífero, no se resuelve jamás.

Como para Arguedas y para Churata, y en diferentes grados, la activación de significados culturales autóctonos no se relaciona tanto con la representación de un mundo separado, sino más bien con el intento de pensar el mundo desde estos parámetros culturales, o también desde ellos. Y en este sentido, una de las preguntas centrales respecto al valor de los mitos andinos sería si desaparece el interés del mito una vez que comienzan a cambiar o a desvanecerse los sujetos y los mundos agrarios que les dan sustento, o simplemente cuando se encuentran fuera de ellos; si puede mantenerse una manera de ver el mundo, un pensamiento filosófico que apunta, menos literalmente, a modos de pensar, de comprender y de vivir, tal como de hecho, parecen creer tanto Arguedas como Churata al conectar el pensamiento mítico con el pensamiento filosófico y político. Pues la separación dicotómica entre unos mitos ligados a las sociedades agrarias tradicionales, consideradas como arcaicas, y la ausencia de ellos en las sociedades modernas y urbanas resulta excesivamente simplista.

Aunque persista la misma fractura, los sujetos se hacen más complejos a partir de la segunda mitad del siglo XX; y, desde los años 80, las fronteras entre ambos mundos, en el texto literario, se desdibujan y a la vez se multiplican. La amplitud de los proyectos deja paso a una mayor fragmentación; y, al mismo tiempo, las oposiciones de elementos adquieren un carácter menos contundente y se vuelven también fragmentarias. La contradicción entre lo rural y lo urbano no se anula, por ejemplo, con las masivas migraciones del siglo XX, sino que se traslada también al interior de cada espacio: tanto en el campo como en la ciudad subsisten mundos diversos, enfrentados, mezclados, y los sujetos de la enunciación se hacen más complejos. Aun así, tal como ha visto Mauricio Zabalgoitia, los textos dejan pasar fragmentos, desde el mismo sujeto heterogéneo de los grandes autores del siglo XX, de racionalidades y de juegos de temporalidades que no encajan en el horizonte canónico y por las que podemos acceder a otros sistemas; voces que interrumpen el fluir unitario y hegemónico (2013).

Para analizar el material mítico de la narrativa de la violencia, se proponen, antes de analizar cada novela, unos apuntes que aluden a las fuentes, al lugar de enunciación y al proyecto literario de cada autor, y que nos

permiten pensar en los mitos pero ya trasladados por estas mediaciones. No se pretende pues ver los mitos como intocados ni, menos aún, como algo que les sirve a “ellos”, a “los otros” para entender de otro modo acontecimientos históricos que les tocan directamente y que han sido ya leídos por “nosotros” dentro del sistema occidental. Si evaluáramos esta finalidad funcional de los mitos, concluiríamos que los intentos en cada una de las dos novelas fracasan, pero no por culpa del pensamiento mítico, sino de la lógica de la violencia que no admite ningún otro sesgo que el del poder. Se trata más bien de ver cómo cada autor coloca a la filosofía, la ética y la estética que emanan las concepciones míticas en relación con la modernidad que las contradice y desbarata. Se crea así una pregunta sobre el valor de estas concepciones míticas, que no pretende ser una radiografía de la mente de los personajes que las acarrearán, ni aún menos de los indígenas reales más que de un modo aproximado y simbólico, pero que sí que se hace —esa pregunta— aludiendo a la sabiduría indígena. Las conclusiones, entonces, no son definitivas, sino solo algunas herramientas para pensar en el valor del pensamiento generado por otras voces que, aunque nos lleguen mediatizadas, también queremos escuchar.

Se pretende entonces intuir cuál es la sabiduría que emanan estos mitos, a qué modos de vida se ligan, y cómo transitan hacia la modernidad aquí evidenciada por acontecimientos traumáticos que implican un choque de lógicas. Se busca intuir cómo los autores construyen esa pregunta teniendo en cuenta de modo más o menos extenso esa sabiduría. Una pregunta sobre su valor, su posibilidad de supervivencia más allá de las formas sociales y de producción que las generaron. Una pregunta que, cuando se hace para el pensamiento que llamamos occidental, se considera posible llevar adelante, aludiendo a un legado que está en nuestra vida cotidiana o que hemos hecho visible en los textos o en los museos; pero que, a menudo, cuando se piensa para el legado indígena, se visualiza como un pasado residual que, a lo más, sirve para entender la modernidad de otra manera mientras se transita hacia lo que de modo pleno la constituirá, es decir, la superación de lo mítico. Por el contrario, en este trabajo se intenta pensar en estas formas y contenidos más como un legado vigente que como un pasado superado.

El mito, en esos relatos de la violencia, suele estar en tensión entre diferentes puntos de vista, que se sitúan en varios sistemas más o menos próximos culturalmente al universo del mito. Estas tensiones sugieren las

contradicciones entre una sabiduría autóctona y una occidental ilustrada, sin que necesariamente la segunda salga triunfante. A menudo los mitos sugieren la potencia oculta de lo andino, y estos significados de la potencialidad se figurativizan a través de lo proteico —personas, animales y otros seres de la naturaleza se transmutan unos en otros— como manifestación de energías ocultas y como reivindicación de la fuerza del mundo andino. Se ha tendido a reducir la fuerza potencial a las referencias al mito colonial de Inkarrí, pero el caso es que en estas dos novelas no se menciona ese mito y sí en cambio unidades míticas más antiguas que remiten a lo no visible y no tan directamente figurativizado de las fuerzas que radican en el mundo oscuro (mundo de bajo o *ukhu pacha*, si queremos). En *Candela quema luceros*, se trata de las fuerzas de los seres acuáticos, que encarnan en el personaje mítico de la niña Sarapalacha, la cual reside en una cueva. En *Las mellizas de Huaguil*, la fuerza se manifiesta a través de apenas unas trazas míticas, pero alude también a la potencia de la naturaleza y los rituales que honran a los muertos, pertenecientes a la fuerza del mundo oscuro.

Todos estos mitos o configuraciones míticas están conectados con ejes generales de la mitología andina, como el animismo y la disposición espacio-temporal en un sistema de contrarios complementarios que articulan una polaridad no dialéctica. El animismo está en la base del pensamiento mítico andino, y la visión del mundo como un lugar donde todos los seres tienen algo de sagrado —y contienen fuerzas con las que el ser humano puede establecer una reciprocidad— sustenta la fuerza de las imágenes míticas, y en ellas se manifiesta también la mencionada cualidad de lo proteico, de la capacidad de la naturaleza o de la vida de manifestarse bajo varias formas. La distribución del mundo en contrarios complementarios genera una serie de relaciones entre ellos que son propias de este pensamiento mítico y que sugieren maneras diferentes de encuentro, cooperación, tensión, lucha y cambio.

Son muchas las obras que podríamos incluir en este grupo de novelas peruanas de la violencia que se apoyan en lo mítico; por ejemplo, *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado<sup>1</sup>, o *El gran Señor* (1994) de Enrique

---

<sup>1</sup> Estudiada por Víctor Quiroz, “Transfiguraciones de los seres del imaginario mitológico andino en el marco del enfrentamiento armado peruano (1980–2000) en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio”, en Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús, eds., *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Oxford, Peter Lang, 2015; pp. 55-71.

Rosas Paravicino<sup>2</sup>, pero analizaremos con más detención dos novelas que sugieren la fractura entre una realidad agraria en la que el mito se inserta en el modo de vida, y la modernidad impuesta en el punto de crisis de la violencia de la guerra de los años 1980 a 2000.

### ***Candela quema luceros (1989), de Félix Huamán Cabrera***

Huamán Cabrera declara, que, para la materia histórica de su novela, se ha inspirado en matanzas reales, una de las cuales vivió su propia abuela; y para la mítica, en mitos como el de la Sarapalacha, mito canteño que ha conocido directamente. Del mismo modo, asegura conocer directamente los trabajos del campo por haberlos compartido con su padre (2009). Su novela, como ocurre en algunos relatos de Arguedas, está dedicada —además de a la mujer amada— a varias comunidades andinas que han sufrido masacres similares a las narradas: “las comunidades de: Pariamarca, Occamarca, Pucayau y Cayara” (Huamán Cabrera 1989), lo que señala una fuerte inscripción en el mundo narrado. Esa cercanía del lugar de enunciación y el compromiso de su proyecto literario con el mundo novelado puede intuirse también en el lugar simbólico que se traza en los preliminares de *Candela quema luceros* con un poema en el que el enunciador se dirige a José María Arguedas desde la desolación del mundo en el que la violencia ha quebrado los ciclos y envenenado las cosechas, mientras que hombres, mujeres y niños del pueblo mueren a manos de la prepotencia criminal: “Y dicen que son la patria, que defienden las leyes, la nación peruana./ Pero si en la escuela el maestro Ricardo nos decía que el Perú era cada sitio donde Pedro, Viscencio, María, vivían./ Ahora es donde mueren cada día, sin nombre, sin fecha, sin velorio” (1989, 10). Uno de los temas clave de *Candela quema luceros* es justamente la oposición entre una nación que se definiría por la vida y el trabajo de cada uno de sus habitantes, y en especial de las clases y culturas marginadas, frente a otra, hegemónica, que a través del horror de la muerte y de la guerra pretende uniformizar a la sociedad bajo una idea autoritaria y restringida de patria.

No solo en este horror la voz del enunciador-autor, antes de que comience el relato de la novela, se liga al universo de la misma; también en el valor de los rituales andinos y especialmente en el de la música, pues

---

<sup>2</sup> Estudiada desde el punto de vista mítico por Helena Usandizaga, “La fertilidad de la piedra y el dolor de la historia en *El gran Señor*, de Enrique Rosas Paravicino”, en Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús, eds. *op. cit.*; pp. 3-26.

el enunciador imagina, mientras llora la sangre derramada y retoma la defensa que hace Arguedas de lo andino que, si este volviera, con su canto y su baile, “arreglarías el grito de los falsos, / de aquellos que nos dicen ignorantes, engañados, / retrasados” (1989, 11). En la novela, la música como canto y palabra es un tema central ligado a lo mítico, y el poema prologal, al igual que la novela, anuncia un sentido clave de lo mítico andino, la fuerza dormida que volverá: “Desde la misma nieve, jalca de pecho y puño, nacen el relámpago y el aguacero verdaderos, nace el riego/ celestial del prado y del rocío” (1989, 12).

En *Candela quema luceros* se muestra con cierta nostalgia la vida ligada a una cosmovisión andina agraria, pero Huamán Cabrera declara una preocupación por incluirla en la modernidad, lo que, como veremos en la novela, se manifiesta, entre otras cosas, en la necesidad de deslitterar el mito y afirmar su valor simbólico. Preguntado por el mito de Inkarrí, responde Huamán Cabrera: “Pero eso es un mito pues. [...] la vuelta, no tanto la vuelta al Incanato, al pasado, sino más bien una especie de volver a afirmar lo que nosotros somos, para enrumbarnos hacia el futuro”. La preocupación de Huamán se centra en entrar en la modernidad y sus avances científicos, tecnológicos e ideológicos con el bagaje de sabiduría mítica y vivencial del pueblo andino. E insiste en su compromiso con el pueblo que hace que él, como novelista, supere el miedo a las circunstancias adversas, como “la ley de apología al terrorismo” (2009), que suscita el miedo en otros escritores.

En los dos primeros capítulos, comprendemos ya la situación narrativa de la novela: un habitante del pueblo de Yawarhuaita, Cirilo, narra, en una segunda persona que es un desdoblamiento, la intervención del ejército peruano en el pueblo, del que él, junto con el anciano Angicho, que pronto también muere, es prácticamente el único superviviente por haber corrido a ocultarse. Al volver al pueblo, Cirilo descubre los cadáveres de sus habitantes, incluyendo a su mujer e hijos. En el segundo capítulo, un narrador en tercera persona contrapone a esta tragedia los tiempos felices de Yawarhuaita y del propio Cirilo: los cortejos a su novia Elvicinia en el “azul del Ande”, cuando bajan “los manantiales a borbotones entre pedernales limpios” (1989, 27). Este recuerdo idílico pronto choca de nuevo con el horror de la situación actual, y Cirilo, consciente del presente de muerte, comienza a desenterrar los cuerpos que el ejército ha enterrado antes de marchar, buscando desesperadamente —y encontrando— a sus propios fa-

miliares y amigos. En su delirio, Cirilo cree poder despertar a los muertos, pues, según él, “todos están vivos lo que pasa es que se hacen los dormidos” (1989, 29); “no te me hagas el difunto” (1989, 54), le dice a Perico Sajra, el herrero. Cirilo no solo habla a sus seres amados, sino que también desentierra a su enemigo Gelacho y le reprocha su comportamiento y su desprecio de las leyes de Yawarhuaita, en especial de la figura mítica del pueblo, la niña Sarapalacha, que habita en una cueva. En el capítulo III, la voz narradora es la del propio Gelacho, quien dirigiéndose a él, discute las acusaciones de Cirilo como injustas pero reconoce su costumbre de robar ganado y cierto entendimiento con las autoridades provinciales. El hecho de que esta voz pertenezca a un muerto forma parte del pacto de verosimilitud de la novela y recuerda el borramiento rulfiano de la frontera entre la vida y la muerte. El diálogo entre ambos personajes se extiende por toda la narración, en un encuentro fantasmal e imposible: “Ahora que tú estás vivo y yo muerto quiero preguntarte: ¿por qué me mancornaron tanto los yawarhuaitas?” (1989, 35), pregunta Gelacho a Cirilo. Cirilo no solo desentierra y luego entierra a los muertos, sino que revive sus historias —también las de algunos conflictos— y su función en el pueblo: el Vara Presidente que impulsa a Yawarhuaita para que entre todos construyan una carretera, el maestro que enseña una idea de nación basada en el trabajo de todos, en la dignidad y en la superación de la injusticia, el músico que enseña sus melodías al niño que adopta, para que continúe esta manera tradicional de expresar y vivir de Yawarhuaita... Los “cargos” o autoridades, desde el Presidente hasta el “Campo Menor” se oponen durante toda la novela, con su legitimidad, a las autoridades provinciales conectadas con el poder central.

Además de las voces y visiones de Cirilo y Gelacho, narradores homodiegéticos, se incorpora al relato, como se dijo, un narrador en tercera persona, heterodiegético. Esta voz narra los mismos episodios desde una conciencia que está fuera de la acción, de modo que la interpretación se vuelve prismática. Por ejemplo, Gelacho justifica todas sus acciones y parece verse a sí mismo como aquel que roba a los ricos para darles a los pobres; pero el narrador heterodiegético nos hace saber la convicción de los pueblos de la zona, y especialmente de Yawarhuaita, de que Gelacho roba las reses de esos pobres para venderlas en Lima, donde ha llevado otros negocios no demasiado edificantes.

La historia de los buenos y de los malos tiempos de la sociedad de

Yawarhuaita está íntimamente urdida con una segunda historia, la mítica, la de la niña Sarapalacha. La oposición entre el tiempo desde el que narra Cirilo, el *antarupay*, el “amarillento sol enfermo” (1989, 49) de las tardes en que caminan los condenados, y, por otro lado, el tiempo en que los colores del campo y de la vida pueden ser los de la bandera peruana se mantiene a lo largo de toda la novela sustentada en la visión mítica, pues la figura sagrada y tutelar del pueblo, la niña Sarapalacha, preside la armonía pero también articula la desgracia. Su historia recuerda los relatos orales relativos a los seres que habitan en las lagunas y los manantiales (Usandizaga 2011). Esta “niña del agua” que vive en una cueva cercana al pueblo de Yawarhuaita, y que es respetada, amada y temida, propicia las cosechas, procura que haya maíz, y tiene un papel fundamental en la presencia del agua; de hecho, forma parte de su ciclo de ocultamiento y aparición para fertilizar las tierras, para lo cual recibe ofrendas y sacrificios. Así se presenta a este personaje: “Es la flor profunda en su terruño. Es Yawarhuaita. La Sarapalacha que vive en el cerro de Quipani deja su cabellera en forma de cascada a través de esta acequia, ella no hace faltar el riego para las chacras. Es una niña color de rocío, de ojos transparentes como las piedras del río” (1989, 88). La historia de su aparición en el pueblo narra el rapto, por parte de las autoridades del pueblo, de la niña huérfana que un día aparece en Yawarhuaita en tiempos de terrible sequía. Las autoridades indígenas la llevan a la cueva y la dejan ahí, dormida, cubierta de pétalos de flores y con un cántaro de agua de mar en las manos: a la noche llega la lluvia a Yawarhuaita.

Además de esta cualidad fertilizadora, y en tanto que habitante del interior de la tierra, del mundo de abajo, la niña tiene rasgos en común con los seres que habitan el inframundo y con la nutrida población de seres temibles que viven en las minas; en más de un momento se la relaciona con el oro que los hombres del pueblo, en tiempos de la Colonia, se niegan a ir a extraer a la cueva. Pero es también uno de esos personajes, espíritus de las aguas, que a menudo en la tradición mítica reciben el nombre de sirena, *sereno* o *sirinu*, que son fecundos, y cuyo lugar no es sólo temible: de hecho, también el Wamani o espíritu protector del pueblo vive “dentro del cerro, en el mismo corazón de la peña” (1989, 101). Del mismo modo, la Sarapalacha es en gran parte fecunda y benéfica: tiene al mismo tiempo un valor reivindicativo —ha ayudado a los habitantes del pueblo en sus sublevaciones, desde la época de la conquista— y expresivo —de su ma-

nantial surge el canto del pueblo—, y es a la vez oscura y lumínica. Incluyendo su lógica en el papel de los muertos en los Andes, temibles pero a la vez protectores, este personaje que, desde su lado oscuro, “te llama hasta desaparecerte en esa cueva profunda” (1989, 131), hace también conectar con los ancestros —a la Sarapalacha la cuidan los antepasados que habitan las montañas y las lagunas— con los difuntos, a modo de una herencia que hay que respetar, y que es ese “ayer que viaja hacia el mañana” (1989, 80). La tradición agraria, en este contexto, no es sólo un modo de cultivar la tierra, sino también la ritualidad arcaica que le da un sentido festivo, comunitario y que implica el amor por la tarea bien hecha y la celebración de la fiesta “con Layk’as danzantes de tijera, los abuelos de Marko, los Llamish” (1989, 53). El personaje adopta además, como ya se sugirió, el papel mítico de la sirena andina, el de ser la transmisora de la música: es como si las canciones que dicen las penas y las alegrías del pueblo, la música de las fiestas y en especial del día de la “limpiacequia” y del día de la siembra, brotaran de ese lugar acuático y fueran transmitidas por la Sarapalacha, que es como si fueran transmitidas por los abuelos gentiles, como “flor del maíz que es canto; amor del labrador que es agua de lluvia o manantial, que es todo o quién sabe qué será” (1989, 40).

Tanto Cirilo como Gelacho incluyen en su discurso la evocación de la Sarapalacha: en su nostalgia de los buenos tiempos uno, y en su conflicto con la sociedad el otro. El drama de Yawarhuaita, en efecto, se origina porque Gelacho, el acusado de ladrón de ganado, el ajeno a la comunidad aunque es de la comunidad “hermana” de Lachay, hace pastar a sus animales en el territorio de la Sarapalacha desafiando la lógica mítica y la sacralidad de espacios y personajes, aduciendo que no son válidas para alguien de fuera de la comunidad y además escéptico respecto a lo mítico. Sin embargo, en su narración después de muerto, Gelacho se excusa de las transgresiones que ha cometido, y acepta la sacralidad lírica de la Sarapalacha y su relación con la fertilidad de la tierra: “Por ella cada año llega el aguacero y se entierra el maíz para la espiga de junio. Sarapalacha, niña de la soledad, alma de piedra buena, tu padre es el trueno, tu hermano el rayo, tus cabellos la neblina de Jatunwasi que pasa por Cawara hasta Quipani, tus pies el venado que sube soledoso y la espina no te alcanza” (1989, 66). El discurso de Gelacho se mezcla con el recuerdo de la afrenta que le inflige Yawarhuaita, al aplicar las leyes tradicionales como castigo por haber entrado en el territorio de la Sarapalacha y robado los pastos.

Como venganza, Gelacho dinamita e incendia la cueva mítica, y el pueblo pide ayuda a las autoridades centrales por el asesinato de una niña, lo que estas toman al pie de la letra. Para los de Yawarhuaita, Gelacho ha asesinado a la niña mítica que vive en la cueva, que, según ellos, no puede haber sobrevivido a la explosión y al incendio; para las autoridades centrales, la acusación se entiende como el crimen de una niña humana. Cuando las autoridades se dan cuenta de que el pueblo les ha exigido justicia por la supuesta muerte de la Sarapalacha, de tal modo que se han movilizado por el crimen de un ser mítico, pero no de un ser “real”, se sienten amenazadas y afrentadas por la lógica de la comunidad y deciden atacar “en nombre de los más sublimes valores y de la tradición cristiana” (1989, 166). Gelacho, supuesto culpable del crimen contra la Sarapalacha, y que había confesado bajo tortura, es excarcelado y a cambio la justicia oficial prende a las autoridades y a las personas de respeto del pueblo cuando estas acuden a protestar por la liberación del que ellos ven como asesino. Cuando Yawarhuaita se levanta para liberarlos, se manifiestan las ideas que sustentan esta rebelión, las cuales dan un significado, diferente al oficial, a la bandera peruana y a los conceptos de patria y honor, puesto que se basan en la vida de las personas del pueblo y no en conceptos abstractos.

La rebelión no es violenta, pero los yawarhuaitas avanzan “con voces aguerridas, con nuestras vidas” (1989, 172), con el son de sus *wajras* o cuernos y llevando la bandera peruana, pero el grito con el que cientos de comuneros liberan a las autoridades de pueblo es en quechua: “¡Causachun Yawarhuaita!”, “Viva Yawarhuaita!”. Esta rebelión —humillante para el Estado, puesto que las autoridades oficiales ceden por miedo a ser objeto de violencia y liberan a los indígenas presos— no queda impune. Llegan refuerzos, y entonces el pueblo es objeto de la matanza atroz, cruel, incansable, mientras el jefe de la operación arenga para que no desfallezca el crimen al grito de “¡Defendemos a la nación peruana!” (1989, 178). La afirmación de existencia de la comunidad —*kawsachun* se traduce por “viva”, y la palabra *kawsay* significa vivir, existir—, afirmación de su vida ligada a la producción de la tierra, es cortada de raíz por la otra idea de la nación, aquella que no admite los mismos derechos para todos sus ciudadanos y menosprecia la importancia de la producción agraria: esta es algo que los subordinados le deben al centro hegemónico y no algo ligado a las tareas ritualizadas. En realidad, más que las creencias míticas, lo que la legalidad oficial no puede aceptar es oír la voz del otro, y menos aún su

carácter afirmativo y los signos de su legitimidad, pues los yawarhuaitas no solo avanzan a caballo llevando la bandera peruana, sino que ya antes, al ir a reclamar por la liberación de Gelacho, el Vara Presidente o alcalde indígena empuña la vara símbolo de su poder tradicional, con inscripciones de figuras que solo él puede descifrar. Los yawarhuaitas afirman que su voz es “la voz de la tierra” (1989, 171), se proponen llegar a la cárcel donde van a liberar a los presos “gritando con toda el alma” (1989, 172), y se van con ellos libres, convencidos de que el ejército no irá a Yawarhuaita porque “han sentido nuestra voz” (1989, 176).

Pero no es así: desde el punto de vista de los delegados del Estado, el ataque preventivo se justifica porque “[l]as cosas no pueden quedar así, porque hemos sido víctimas y burla de toda esa chusma. Y esto no solamente es aquí, señor juez, es en todo el Perú: cholos, indios y negros quieren hacer lo que les da la gana, sus benditas ganas. Por eso hay que poner coto antes de que la cosa avance” (1989, 166). El malentendido mítico canaliza sus sospechas sobre el pueblo, sobre las ideas que les infunde el maestro; canaliza también su indignación porque ahora hablan “de igualdad, de justicia, de derechos” (1989, 166): se produce entonces un choque de lógicas, pero sobre todo una negación del derecho del otro. Uno de los aspectos más desgarradores del enfrentamiento es que los soldados son los wairuros, reclutados en pueblos de la zona y algunos en Yawarhuaita: uno de ellos mata encarnizadamente al niño Antero, adoptado por el arpista Angicho, pero luego siente que se ha matado a sí mismo.

En el último capítulo, el XVI, Cirilo narra, esta vez en primera persona, la rebelión de los comuneros, para volver al final a sus consecuencias de muerte y desolación que ya conocemos desde el principio del relato. El discurso elegíaco que tiñe toda la narración, y que por momentos estanca y frena la acción, es sin embargo quizás lo mejor de la novela, porque se diría que fluye desde el lugar misterioso y acuático que genera los cantos. Con este discurso se convoca al pasado y a la memoria tanto como se llama a esos muertos de Yawarhuaita a los que Cirilo está, literalmente, intentando revivir durante todo el relato. Por ello, este finaliza con la desolación de la visión de Cirilo, pero también con un amago de renovación:

Con los ojos desorbitados no puedo cargar la pena en mi pequeña vida, sin embargo parece que sueño. No sueño, porque la comisión que ha venido a investigar los sucesos

dice: en Yawarhuaita no ha quedado nadie, sólo un loco que no informa nada. Pero yo sé que en las cumbres más altas, los runas han encendido una candela que ha de quemar a los luceros. (1989, 180)

El fluir musical del agua, y el fuego que propicia un vuelco del mundo permanecen como sentido del mito a lo largo de la novela. De acuerdo a los diferentes puntos de vista que subyacen al relato, sin embargo, el mito se llena y se vacía de sentido. Frente a su significado armonizador y protector, y por otro lado en ocasiones temible, el sentido del mito se pulveriza cuando se ve, desde el punto de vista de las autoridades oficiales, como una superstición fruto de la barbarie del pueblo y una afrenta al pensamiento oficial. Estos choques de lógicas también se manifiestan con la presencia de la ciudad de Lima en el horizonte de algunos personajes, pero la lógica urbana no se constituye en solución a la miseria del campo, ni tampoco es algo separado totalmente de la vida rural, sino que hay puntos de unión entre las dos; es más bien su reverso. El maestro intenta hacer coexistir varias lógicas; en efecto, cuando el pueblo percibe, sin saber qué es, el ruido y el impacto de la voladura de la piedra que tapa la cueva mágica por la venganza de Gelacho, el maestro ensaya una explicación científica —un volcán que en ese momento se manifiesta—, pero luego se pliega a la lógica mítica que tranquiliza al pueblo, aunque usando la dimensión simbólica del discurso, el oro que hierve y explota, ese oro que “es la sangre de la Sarapalacha” (1989, 117).

En medio de estas tensiones, en efecto, solo la dimensión simbólica da sentido a la unión de la historia mítica y la historia social; pues, a pesar de los desencuentros, persiste a lo largo del relato el contenido de fertilidad, renovación y canto de la niña del agua: “Se vive la vida, en Yawarhuaita florece el agua, canta el ayer que viaja hacia el mañana” (1989, 80); su capacidad, más allá de los cantos festivos de la cosecha, de conducir el discurso quebrado de Cirilo y los reclamos de Gelacho, y de continuar sugiriendo la potencialidad oculta. En este sentido, en Huamán Cabrera, la fuerza del mundo oscuro, del *ukhu pacha*, puede evocar el mito de Inkarrí desde el momento en que se trata de una fuerza subversiva y que manifiesta la fractura. Pues si la Sarapalacha, según Gelacho, ha incendiado en el pasado a los españoles que jamás volvieron, y, si, según el consejo de la Sarapalacha, “subiendo hasta la misma cumbre pedirás al Ticse Wiracocha

que envíe a su hijo Amalu con candela y quemee a los extraños que matan y hacen llorar a sus hijos” (1989, 93), entonces tal vez el fuego que encienden los *runas* al final de la novela habrá de quemar los luceros, pero quizás también dar la vuelta a la era de sufrimiento indetenible que enmarca el terrible monólogo de Cirilo. Y esto se produce gracias a las palabras nutridas por el canto del *ukhu pacha*, que pugnan por recuperar, como materia persistente, la vida y la memoria de Yawarhuaita. Pues desde el fondo de la novela actúa la idea de lo proteico como renacimiento, como eternidad, tal como dice Gelacho en un momento en que su monólogo parece encontrarse con el de Cirilo:

La vida no se acaba, nunca terminará. De la ceniza más negra va a surgir el cogollo, el cogollo será planta y la planta florecerá inmaculada con la sangre de los pobres. Así es. Date fuerzas, Cirilo. No podemos morir por morir. Cuántas veces en esta patria ha sucedido lo mismo, sin embargo, el Perú de antes sigue subsistiendo ahora y existirá mañana radiante como la nieve del Jatunwasi”. (1989, 59-60)

La estrategia narrativa recoge por momentos las dimensiones más paralizantes y temibles del mito —sobre todo a través del discurso apocalíptico del loco Ireneo—, pero las hace entrar en discusión con su dimensión simbólica, la de la fuerza de la naturaleza que regula y sustenta los ciclos de la fertilidad agraria y su sentido profundo de interacción y reciprocidad del hombre con su medio y con sus semejantes. Una especial armonía entre la persona, la sociedad y la naturaleza se revela en las fiestas y las ofrendas. La fuerza oculta de la niña Sarapalacha es la de la reivindicación y la protesta contra la injusticia, pero es también la de la armonía y la de la voz que expresa y comunica, y en ambos aspectos se manifiesta el valor del legado. Los episodios reivindicativos conectan con un pasado de opresión en el que también han actuado las fuerzas subversivas, y con la herencia musical de Yawarhuaita, una herencia viva capaz de expresar tanto los momentos festivos con los sonidos de los potentes huaynos y las melancólicas mulizas, como los momentos de dolor cuando a Cirilo le llegan desde los pueblos vecinos los *ayataquis* o cantos de muertos. Y están siempre en la narración el arpa, el violín, la chirisuya, las wajras, las canciones citadas y las intertextualizadas en las voces del relato. En el

capítulo IV, el narrador heterodiegético ha dicho que la Sarapalacha es “la voz del corazón de Yawarhuaita; la madre, la compañera, la hija, la vida misma, la tierra” (1989, 38).

### ***Las mellizas de Huaguil* (1999), de Zein Zorrilla**

También de lleno en el tema de la violencia, pero menos explícitamente en lo mítico, *Las mellizas de Huaguil*, de Zein Zorrilla, sugiere sin embargo algunas trazas míticas que sitúan al lector en la oposición entre el mundo rural y el mundo urbano. En una entrevista, Zorrilla se declara mestizo e interesado en una literatura andina del mestizo y no sólo del indígena, pues para él la primera ha sido olvidada (2014). En sus afirmaciones, no se entiende la palabra mestizo como algo cargado de ideología reparadora, sino como la constatación de la existencia de una capa que, como vemos en sus novelas, comparte cierta visión del mundo indígena, pero al mismo tiempo posee una mentalidad que se inserta de modo diferente en la modernidad. Zorrilla se declara preocupado por la necesidad de percibir estas diferentes mentalidades o sensibilidades que tienen que ver con los cambios en los modos de producción y en los modos de vivir. Y, en especial, le preocupa el conflicto entre una mentalidad rural agraria y una mentalidad urbana que cada vez más se impone; pero Zorrilla insinúa que este paso de una a otra se hace sobre el sacrificio de un pensamiento que tal vez merezca considerarse. Para él, el gran tema es el choque de estas dos mentalidades:

Porque pienso que en un momento, cuando todo esté en buena parte ya transvasado, este hombre de otra mentalidad va a decir: “un momento: ¿de dónde vengo? ¿qué he sido? ¿en qué momento vino este cambio?, ¿y el mundo de mis abuelos y de mis padres?” Y entonces ahí pienso, en ese momento, contribuir a dar algunas respuestas. Decir: “de ahí venimos”. (2014)

Zorrilla propone un gran respeto por las diversas identidades, que lo criollo tiende a estereotipar o negar, y defiende la necesidad de estar ubicado en una realidad, en los problemas de su tiempo. En este sentido, subraya en esa misma entrevista la importancia de algo que le ha facilitado su trabajo como ingeniero: la posibilidad de interactuar con gentes

de todas las capas sin que esas gentes se sientan observadas ni él mismo tenga la sensación de estar examinando a sus semejantes, sino, más bien, aprendiendo a partir de esas situaciones sobre la complejidad social del Perú. Impresiona, en la mencionada entrevista, la preocupación estética de Zorrilla, la búsqueda de un patrón estético, su percepción de la belleza en la construcción de un circuito a partir de los principios de la termodinámica tanto como en el arte: esa comprensión científica le produce, según él, la misma emoción que su lectura de *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann. Impresiona pero no sorprende, porque su prosa desprende para el que la lee la potencia de una gran precisión y al mismo tiempo de una aguda sensibilidad, y en esta estética narrativa se inserta su preocupación por el legado de un pasado no muerto ni detenido.

En su novela *Las mellizas de Huaguil* (1999), nos encontramos con un texto cuyo tema es, más explícitamente que en la novela anterior, la frontera entre lo rural y lo urbano y la migración que de esto se deriva en la persona de una de las dos protagonistas (dos muchachas de Huaguil que se consideran mellizas): “Su unión está signada por el apego a la madre viuda y a la vida de una comunidad campesina, Huaguil, próxima a una gran hacienda, que sufre las consecuencias de la reforma agraria, la agudización de la pobreza y la guerra interna” (Ramírez Moreno 259). La migración de Rosaura se produce desde el campo hacia la ciudad y el progreso, mientras que su “melliza”, Inés, decide quedarse con su madre en la pobreza del campo y la violencia de la guerra interna. Allí ambas pasan penurias; Inés se casa con el carpintero Josafat, pero, según Ramírez “[e]lla vive todavía bajo la influencia de la madre viuda, dominada por esa presencia descomunal, sabia y poderosa que lo controla todo” (Ramírez Moreno 264-265). Inés y su marido tienen un hijo —“qué bien que nazca alguien” (Zorrilla, 1999, 89), dice la partera—, pero Josafat decide sumarse a la insurgencia, lo cual incrementa la desdicha y el hambre de Inés y su madre: “Ahora no hay hacienda y no hay comunidad, pero en esta tierra han regado sangre el cuchillo y el fusil. Y moscas hemos sembrado en las casas, huesos hemos sembrado en los campos” (Zorrilla, 1999, 154), dirá el rezador indio en el funeral de Inés al hacer balance de esos tiempos trágicos, en los que el ritmo temporal ya no lo ha marcado la producción agraria, sino los funerales repetidos. En un intento por huir de la situación, Inés y Josafat van a la selva a emprender una nueva vida, pero la violencia los persigue hasta allá, y Josafat muere por la picadura de una serpiente

en un entorno que no los acoge y que no logran controlar. Cuando, tiempo después, ya acabada la guerra, Rosaura vuelve al pueblo y quiere llevarse a Inés a Lima para curar el mal que ha contraído, Inés se niega.

La historia está narrada por un narrador heterodiegético —por una “voz” que no es la de un personaje, ni siquiera secundario, de la propia historia—, pero con una focalización múltiple: los diálogos y los fragmentos en cursiva que evocan citas o monólogos interiores frenan cualquier visión totalizadora en la novela que, por el contrario, se caracteriza por la fragmentación de las voces y las visiones englobadas por la del narrador. En el mismo sentido va la reelaboración de los tiempos en el relato, que comienza con la vuelta de Rosaura a Huaguil y el encuentro-desencuentro de las dos mellizas, cuando Rosaura avisa: “Inés, soy yo: Rosaura” e Inés se resiste a su oferta de ir a la ciudad: “No me moveré. Nadie me moverá” (Zorrilla, 1999, 15); retrocede luego con la historia intercalada de cada una de ellas en sus propios contextos conflictivos, y termina con el funeral de Inés y la partida de Rosaura hacia la ciudad llevándose al nieto de Inés.

El carácter contradictorio y a la vez complementario de las dos mujeres ha sido estudiado en profundidad por Ramírez (Ramírez Moreno 260); pero la presencia de los mitos, mucho menos evidente, se sigue solo en algunos momentos de su estudio y a través del carácter mítico del tiempo rural: “Este tiempo es un poco el de una comunidad tradicional andina, un tiempo mítico que se reencuentra en el futuro” (Ramírez Moreno 264). Observaremos aquí como las ideas míticas de fertilidad y reciprocidad, así como las alusiones a lo proteico de algunos seres, que tal vez podrían considerarse como meras trazas míticas, muestran sin embargo una gran productividad en la lectura. Para empezar, la oposición y confluencia entre las dos mujeres se sustenta en la diferencia entre una —Inés— que persiste en su vida ritmada por los ciclos de la cosecha, y todavía conectada con la fertilidad, la reciprocidad y lo proteico, y otra —Rosaura— que ha eliminado los lazos con la naturaleza. Esta oposición no se constituye en una polaridad rígida, pero da sentido a la mirada del enunciador, crítica con el aislamiento del mundo rural, pero también con la operación supuestamente salvadora de trasladar a la ciudad la vida de los Andes, vendiendo con ello los pocos restos de sabiduría que dan sentido a la existencia de la comunidad de Huaguil. La oposición no genera una síntesis, sino que permanece como el drama de la coexistencia de sensibilidades: la de la modernidad cruda y hegemónica, y la arcaica y marginada compuesta por

seres que la modernidad ubica, de acuerdo a Bauman, “como sobrantes, como residuos” (Ramírez Moreno, 267), pero que guardan lo construido como sabiduría por esta cultura agraria.

En Zorrilla, la sabiduría que se manifiesta en esas configuraciones míticas apunta a lo arcaico y aún a lo arquetípico, pero se pueden reconocer significados andinos: el propio Ramírez sugiere, sin afirmarlo, que el significado de ese mundo como fuerza que podría emerger dando la vuelta a la realidad podría compararse con la idea mítica de *pachacuti*. Ante la solidaridad que aparece en medio del sufrimiento de Inés, cuando el chófer del camión le ayuda a cargar el ataúd de su marido con sobrias y cercanas palabras, comenta Ramírez: “Inés asume los valores que nutren o deben nutrir el tiempo nuevo, el tiempo que les corresponde a los pobres en el futuro, en el que a manera de un vuelco telúrico los de abajo tengan espacio y voz para decir su historia y producir los mandatos de la vida” (Ramírez Moreno, 267). Queda claro, por otro lado, que mientras tanto la ciudad, el poder desde la ciudad, envía la muerte a Huaguil. Al pueblo y sus alrededores llegan falsos peregrinos que resultan ser soldados que acibillan a quienes les han acogido o abaten a columnas de supuestos guerrilleros que eran en realidad solo arrieros extraviados, y la plaza del pueblo se llena de cadáveres que los de Huaguil voltean para reconocerlos. Cuando buscan al desaparecido marido de Inés entre los cadáveres boca abajo, ella pregunta por el origen del mal: “—¿Y dónde están aquellos? —dice Inés—, ¿que en esto nos han metido?” (Zorrilla, 1999, 94). El carácter absurdo y tergiversador de la violencia se impone como lógica perversa en la vida cotidiana.

En medio del horror se planea el bautizo del hijo de Inés, Gabriel Josafat, cuyo hijo —el nieto de Inés—, más tarde, irá a la ciudad con Rosaura después de que su “melliza” decida quedarse en Huaguil. Inés, en efecto, descartando el cambio que intuye traumático, prefiere conservar sus rasgos deformados por una enfermedad —pues, así, tal como les dice a sus muertos, “ustedes me ven y saben que soy yo” (Zorrilla, 1999, 133) —, y decide no ir a la ciudad con su melliza para curarse de un mal que se inserta en el sentido de lo ya vivido. Pues la enfermedad y muerte de Inés coagula su trayecto vital y le da un sentido que subraya la contraposición complementaria entre los mundos de las dos mujeres. En el momento de la muerte el tiempo deja de ser cíclico como a veces lo ha sentido Inés: “Primero fue mi madre, después fue Josafat, luego mi hijo. Y ahora no vale la pena... Una vez... ¿Sabes? Encontré un escarabajo que padecía con

su carga miserable. Tú eres Inés le dije. Adelante siempre y con fuerza, pero volviendo siempre al mismo sitio” (Zorrilla, 1999, 20). Pero ahora el tiempo adquiere un carácter escatológico, ya que en esos momentos finales lo vivido cobra un nuevo sentido, que el rezador, en el funeral —en un rito más indígena que cristiano—, formula casi como una epifanía, y al mismo tiempo como una profecía que apela a “avisos”, a “señales” (Zorrilla, 1999, 154) y que se sustenta en fuerzas arcaicas. Pues en la comunidad de Huaguil los muertos siguen estando presentes, como en el pensamiento tradicional andino, y siguen siendo protectores: “Para eso —ha dicho Inés en los momentos de mayor dolor—, se recuerdan a los muertos. Porque no están del todo muertos y nos ayudan de donde están a sobrellevar el dolor” (Zorrilla, 1999, 109). Esta visión remite a la idea andina de conexión material entre la muerte y la vida, en un eje de oposiciones que permite la reciprocidad. De hecho, en la oración andina, Inés es devuelta “a nuestra madre La Tierra” y no solo “a nuestro padre El Señor” (Zorrilla, 1999, 153).

El funcionamiento del eje del mundo sobre fuerzas contrarias y complementarias sostiene también la idea de fertilidad, que se produce cuando se aúna la fuerza femenina de la tierra y la presencia masculina que la trabaja y fecunda. Cuando Josafat, el marido de Inés, riega la tierra, la madre de Inés lo recalca: “Es un hombre —suspira la viuda—. Y la tierra se ha dado ya cuenta” (Zorrilla, 1999, 59). Del mismo modo, el mundo perceptible se ve desde la lógica andina, pues la materia, como las propias semillas de la tierra, es capaz de experimentar alegría y dolor: “La brisa sacude los arbustos y el eco de las semillas atormentadas murmura en los oídos de Inés” (Zorrilla, 1999, 133). Esta tangible realidad es, además, proteica; cambia de forma, de modo que puede ser también la piedra estática que los seres adoptan como forma resistente y potencial, la materia que permanece impávida pero que puede renacer. Esta potente imagen andina sugiere la única manera que tienen los habitantes de estos campos devastados de sobrevivir al horror de la guerra y la miseria. Frente a lo insoportable del dolor, Inés se convierte mentalmente en materia pétreo, y solo así resiste la pena de transportar el ataúd de su marido tras su muerte por una picadura de serpiente en la selva, donde le han arrendado sin escrúpulos una tierra mala. Por la relación de Josafat con Sendero Luminoso, el viaje a la selva para instalarse allá es en realidad una huida de la violencia de las Fuerzas Armadas que ya lo persigue sin remedio, y la desdicha de Inés

solo encuentra consuelo en la fuerza pétreo, en una especie de estoicismo productivo que no es resignación:

Inés sube al camión, pone la mano en el ataúd. La exuberante vegetación se tiende hacia las tinieblas, bajo las estrellas de su niñez. *Padre nuestro que estás en los cielos...* Y se yergue en la noche, como el mástil del camión sostenida por sus manos de piedra, y el corazón de piedra, convertida ella misma en un elemento pétreo de faldas y blusa de metal que se enfrenta al eterno viento frío de la cordillera. (Zorrilla, 1999,111)

En otro momento, Inés, también desde la voz del narrador, ve a su niño inmóvil y resistente como las montañas: “El sueño de la criatura evoca la muda paz de los despeñaderos, la inmovilidad de las remotas cordilleras. Turbias aguas de río, frías, y no sangre, fluyen por sus venas” (Zorrilla, 1999, 93). Esta materia proteica hace posible también que un ser humano, o su alma, pueda ser, por ejemplo, un insecto, como cuando Inés ve tres libélulas, que son almas de visitantes que llegarán, según el saber del pueblo (Zorrilla, 1999, 128-129); y en efecto esas visitas llegan: el mozo amigo —antiguo cartero y ahora conductor del bus que conectará Huaguil con el mundo cada dos días— que le trae un regalo y una carta de Rosaura; el hijo, que llega con su esposa selvática, y que se abraza a Inés entre sollozos y “jura que nunca más la abandonaría” (Zorrilla, 1999, 129); y finalmente Rosaura, la ciudadina, que confiesa, cuando su peluquera le pregunta si, ya que dice que el viaje que está a punto de emprender no es por negocios, sino por familia, acaso va a Miami: “Sierra adentro. Allá está mi Miami” (Zorrilla, 1999, 138).

La llegada de Rosaura pone de relieve la tensión entre el campo y la ciudad, pero el aislamiento de la provincia se abre ya antes, para estos personajes, en pequeños momentos de conocimiento, y crea efímeros espacios de felicidad en el viaje hacia la selva de Inés y Josafat; cuando paran en Tarma, el carpintero pide para Inés una gelatina roja, algo desconocido para ella, que experimenta “un gusto nuevo, diferente”, algo que “desaparece entre los dientes dejando un recuerdo frío” (Zorrilla, 1999, 101). Un momento mágico de precaria apertura al mundo cuando Josafat explica que ha probado de todo; fideos, arroz, gelatina de otros colores...:

(“De todo yo he comido”) y se lo hace conocer a Inés, quien dice “Si tú quieres yo pruebo” (Zorrilla, 1999, 100). Uno de los pocos momentos en que la pareja ríe; y parte de Tarma repitiendo “gelatina, gelatina” (Zorrilla, 1999, 101), para que Inés aprenda la palabra. Pero a su paso de vuelta por Tarma, con el ataúd del marido, Inés ve de nuevo las gelatinas en la vitrina y se pregunta: “¿Cómo ha podido acontecer tanto entre dos miradas a un vaso de gelatina?” (Zorrilla, 1999, 103).

La que sí ha conocido de verdad el mundo, sin embargo, es Rosaura; y ella es quien, según la voz del pueblo “voló a la ciudad, pactó con el diablo y ahí la tienes; mucho dinero, buen carro, y tiempo para recoger enfermos” (Zorrilla, 1999, 13). La llegada de Rosaura, a pesar de ese supuesto pacto siniestro, sin embargo, es de algún modo benéfica: Inés no quiere viajar con ella a Lima, pero lo hará su nieto; amadrina bodas, financia un complejo deportivo para la escuela. Sin embargo, en el desmayo que sufre en el entierro de Inés, voces antiguas le hablan de su desarraigo en la ciudad y de su desconocimiento de lo mítico:

¿Y has venido a vivir a este cementerio, Rosaura? Sin una planta de ruda, un hinojo, una rama de orégano. ¿Qué árbol te dará sombra cuando el sol queme tus huesos? ¿Qué perro calmará con un poco de agua tu ardor? En ataúd de cristal vives, en cementerio de luces, colgada del barranco como las avispas. [...] Estás muerta, Rosaura, hace mucho tiempo y no te has dado cuenta. (Zorrilla, 1999, 151)

Solo la voz tremenda del rezador indio que despide a Inés evoca, con el fondo mítico de los muertos que Inés ha enterrado o salvado y que la van a recibir en el otro mundo, una merecida paz: pues “tu alma no penará, mamá Inés” (Zorrilla, 1999, 155). Inés, al contrario que Rosaura, ha cumplido con los ritos tradicionales, y sobre todo con la ética de la reciprocidad: con la generosidad de proteger, sin temor al ejército, a los que están en peligro; de dar al necesitado y de honrar a sus allegados; de enterrar a sus muertos; y por ello le acompaña no solo el rito cristiano, sino también el espacio del ritual heterodoxo, el andino, mientras se masca coca y se asperja alcohol:

El frescor se desprende del zuncho y la mostacilla silvestre, las mariposas baten sus alas sobre los líquenes de los

muros a cuyo pie se hacen polvo los forasteros y los ahogados y los condenados de las celebraciones, y en el trecho de páramo no bendecido donde descansan los arpistas y los maestros del violín, los brujos buenos y los danzantes vestidos de gala, empuñando todavía en sus secas manos la inexorable herrumbre de sus tijeras. (Zorrilla, 1999, 154-155)

Y también el rezador, en ese tiempo de la epifanía, anuncia la vuelta de sus gentes a Huaguil; y el rostro deformado por la enfermedad de mamá Inés se ve tras su muerte como una señal de Dios Padre: “Nuestro Padre purificó la tierra con su dolor, para que podamos vivir” (Zorrilla, 1999, 154). El sacrificio riega el mundo y en la tierra devastada y ensangrentada se producirá la vuelta: “En esa gente que vuelve de la ciudad nuestro Padre nos manda otra señal. Así todos volverán. Camiones cargados de gentes que no han sido recibidos en otros pueblos llegarán, cuando se den cuenta que a donde vayan, hagan lo que hagan, serán nada más que gentes de Huaguil. Sí, Alabado Señor” (Zorrilla, 1999, 154). En ese momento podría cumplirse la función del recuerdo de los muertos, de su lucha, de su legado: “guardar las palabras que encierran la esencia de los instantes, para contárselo a los hijos y que los hijos puedan repetírselo a los nietos, en la esperanza de agotar así el dolor y librar de lágrimas a las generaciones que todavía vendrán” (Zorrilla, 1999, 109).

### **Reflexiones finales**

En esa sabiduría de Huaguil, tanto como en el canto del agua en Yawarhuaita, se manifiesta un pensamiento que no solo es valioso por su relación con la tierra y los ciclos de la cosecha, sino que puede adquirir un cariz más filosófico, basado en la comprensión del mundo y en valores —no necesariamente moralizantes, pero sí éticos— de la conciencia y la conducta. Se activan así, gracias a los mitos, imágenes potentes y que dan cuenta de la fractura social y existencial, y los significados que en primer término estaban ligados a lo agrario se muestran en profundidad, y revelan modos de relación con el mundo, la sociedad y la conciencia.

No se trata de meras señas de identidad, sino de un saber que ayuda a vivir y a comprender la vida. Los habitantes de Yawarhuaita encuentran un modo de armonizar su vida social aunándola con los ritos de fertilidad de

la Sarapalacha, haciendo de ellos una fiesta, y esto implica religarse con la naturaleza de manera dinámica. La dimensión mítica ligada a la fertilidad es además un saber social de reequilibrio de la solidaridad y de las afrentas al grupo social, porque supone que el hombre puede hacer confluir y conciliar mediante el respeto y la fuerza humana las fuerzas naturales, algo que sobrepasa la mera vivencia rural, y apela al viejo problema filosófico de la relación entre el ser humano y el mundo en que habita. Del mismo modo, el canto de la Sarapalacha y el canto de Yawarhuaita son un modo de legitimar la palabra sagrada, el decir oculto, individual y social, que fluye desde la alegría y el dolor y que los formula. La reacción de Yawarhuaita ante la violencia, y la predicción final, apelan a esta fuerza gestada en la sabiduría de la tierra y en la música que la expresa.

En Huaguil, la sabiduría arcaica funciona también como un mecanismo de armonización social mediante los gestos de solidaridad y reciprocidad que se activan, por ejemplo, en el comportamiento de Inés, en su visión campesina capaz de comprender el mundo y de mantener su armonía. Pero también explican la reacción y la huida hacia adelante de Rosaura, como un vuelco de la fuerza que sostiene los lazos con la tierra. Al mismo tiempo, dan forma a una idea de la vida que, a través de los ritos mortuorios, se apoya en el pasado para crear un mundo futuro que pueda conservar el legado y avanzar sin perder la conexión con la sabiduría tejida a lo largo del tiempo y de las experiencias vitales ligadas a los lugares natales. La interacción de una historia —la de Inés— que trabaja sobre esta trama, y otra —la de Rosaura— que muestra la necesidad de abrir los espacios, y el trauma que esto supone, proponen una serie de preguntas y reflexiones sobre el valor y la función de nuestro legado cultural y social.

## OBRAS CITADAS

- Huamán Cabrera, Félix. *Candela quema luceros*. Lima: Retama, 1989.
- . Huamán Cabrera, Félix. “Entrevista”. Por Niko Velita, Lunes, 29 de junio de 2009. Disponible en: <http://literaturayguerra.blogspot.com.es/2009/06/entrevista-felix-huaman-cabrera.html>. Consulta 15 de abril de 2015.
- Mariano Ramírez Moreno, “Aproximación al tema de los desplazados en la narrativa del conflicto armado en el Perú. Lectura de *Las*

*mellizas de Huaguil de Zein Zorrilla*". *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y en África / Expulsos, desterrados, deslocalados. Migrações forçadas na América latina e na África*. Martín Lienhard, ed. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2011. 259-270; p. 259.

Usandizaga, Helena. "El mundo oscuro y la música en los mitos andinos". *Bulletin of Hispanic Studies* 88.6 (2011): 635-650.

Zabalgaitia, Mauricio. *Fantasma de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*. Barcelona: Icaria, 2013.

Zorrilla, Zein. *Las mellizas de Huaguil*, Lima, San Marcos, 1999.

———. "No se está escribiendo sobre el mestizo de los Andes". Entrevista. 11 de mayo 2014. Parte I: <https://www.youtube.com/watch?v=DzrE3DoDB5Q> Parte II: <https://www.youtube.com/watch?v=StowxiAFuDk> Consulta 30 de abril de 2015.