



## Aviso Legal

### Capítulo de libro

Título de la obra: Oralidad, polifonía y mito en tres cuentos de Óscar Colchado

Autor: Robalino Caicedo, Vicente

Forma sugerida de citar: Robalino, V. (2022). Oralidad, polifonía y mito en tres cuentos de Óscar Colchado. En C. Huamán (Coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (347-361). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro: *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas*

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

ISBN: 978-607-30-6598-6

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: .....@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## ORALIDAD, POLIFONÍA Y MITO EN TRES CUENTOS DE ÓSCAR COLCHADO

Vicente Robalino Caicedo\*

Como expresa Paul Ricoeur, “El deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí”.<sup>1</sup> En efecto, los cuentos de Oscar Colchado reunidos en *La Cordillera Negra* encierran un gran misterio, porque están relacionados con el porqué de la propia existencia humana, la vida, la violencia y la muerte. La memoria histórica atraviesa, directa o indirectamente, cada uno de los relatos. Por ejemplo, durante la época de Sendero Luminoso, como bien lo expresa Aymara de Llano, “observamos dos modos de organización novelística en torno a un mismo referente: la guerra entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares y estatales, que duró más de diez años en el Perú del siglo xx”.<sup>2</sup> No se puede perder de vista el diálogo que estos cuentos mantienen con la historia. Sin embargo, me interesa explorar en tres cuentos de Colchado —“Cordillera Negra”, “El Águila de Pachagoj” y

\* Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004, p. 120.

<sup>2</sup> Aymara de Llano, “Senderos iluminados”, en *Mito y violencia*, vol. 16, núm. extra 0, 2013, p. 2.

“Dios Montaña”— las estrategias textuales de las que se sirve este autor como creador para ficcionalizar y, de esta manera, construir mundos sutilmente articulados al relato oral y, dentro de él, a la polifonía y al mito. De ahí que el lugar de la enunciación de las voces que van orquestando los distintos ritmos de la narración me parezca una pieza clave para comprender la poética del autor.

En estos cuentos, Colchado construye las voces de los narradores orales desde varias perspectivas, las cuales corresponden a puntos de vista sobre el mundo. Como lo afirma Bajtín al hablar de la polifonía en Dostoievski: “Empleando la paradoja, se podría decir que Dostoievski no pensaba mediante ideas, sino mediante puntos de vista, conciencias, voces”.<sup>3</sup> Esas voces están unidas, al mismo tiempo, a la incorporación de nuevos microrrelatos. Éstos están articulados unas veces al mito andino; otras, a los rituales cristianos, a la naturaleza o a la fiesta. Los espacios semióticos se ven invadidos por lo gestual, por el cuerpo que combate bajo la luz de la *killa* (la luna) oculto en una cueva o que seduce entre las aguas aparentemente mansas de un río esperando la metamorfosis de humano a animal, de animal a humano de humano a ser inerte. Como expresa Adolfo Colombres: “En las sociedades tradicionales, el relato, incluso el que carece de contenido mítico, se cuenta con cierto ritual, el que resulta a menudo una verdadera puesta en escena, rica en gestualidad y movimientos, en vocalizaciones [...] para crear distintos estados emocionales”.<sup>4</sup>

## LAS FÓRMULAS CONVERSACIONALES:

### ORALIDAD Y POLIFONÍA

Uno de los rasgos que configuran la oralidad en estos cuentos es el hecho de que el narrador acude con frecuencia a la repetición de fórmulas

<sup>3</sup> Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1993, p. 132.

<sup>4</sup> Adolfo Colombres, *Literatura oral y popular de nuestra América*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural/IPANC, 2006, p. 22.

propias de la conversación. Éstas son las encargadas de circunscribir el espacio de cada una de las voces. Este aspecto de la memoria oral me lo ha sugerido Walter Ong cuando habla de la repetición de los versos en los poetas orales: “Las proezas de la memoria de estos bardos orales son notables, pero diferentes de las relacionadas con la memorización de textos. Los instruidos por lo regular se sorprenden al averiguar que el bardo que ha de recontar la historia que ha escuchado solo una vez, a menudo prefiere esperar un día más o menos antes de repetirla él mismo”.<sup>5</sup> Esta posibilidad de repetición de una historia escuchada se sostiene, por decirlo de alguna manera, en la repetición de fórmulas como las que aparecen en cada uno de estos cuentos.

En el primer cuento, “Cordillera Negra”, se narra la historia épica de los combates entre hombres y dioses. Tiene su soporte nemotécnico en la repetición de fórmulas como estas: “mirando de fea manera”, “cuando estábamos calladitos”, “agarradito su cerón”, “cómo no más será” “Uchcu, carajo!, ¡demonio!”, “—¡Cayó el inca cautivo! ¡jjar! ¡jjar! ¡jjar!” “—¡jodamos a los mishtis!” “y más ahora último”, “conforme se noticia-ban”. “De eso dos lunas hacía ya”, “mientras hacíamos granizar piedras con nuestras hondas...” “Las balas reventaban en las pampas sonando como cancha que se tostara en un tiesto”.<sup>6</sup> Estas fórmulas van construyendo la conversación sobre los distintos combates entre los indígenas y las fuerzas estatales. Aquí se puede apreciar el dinamismo gestual-visual y sonoro que tienen estas fórmulas, las cuales van modelando el lugar de enunciación de la cultura al que pertenecen los enunciadores. Como expresa Juri Lotman al referirse a la cultura: “Se comprende cuán importante es la presencia, en el centro del sistema de la cultura, de un manantial tan vigoroso de estructuralidad como es el lenguaje”.<sup>7</sup> En efecto, en estos cuentos cada acto de habla va tejiendo una suerte de palimpsesto que deja la impronta de las hablas colectivas.

<sup>5</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2004, p. 64.

<sup>6</sup> Oscar Colchado, *Cordillera Negra*, Lima, Alfaguara, 2008. p. 63.

<sup>7</sup> Juri Lotman, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 70.

En el segundo cuento, “El águila de Pachagoj”, las fórmulas de la conversación se relacionan con el oficio de brujos y curanderos, el cual es ejercido por José Blanco, su esposa doña Santosa y su hijo —quien hace las veces de “asistente”—, y las habladorías de la gente que se filtran a través de la voz del yo narrador. Así, podemos encontrar expresiones como las siguientes: “¡Apártate cholito!”, “Pero él ni caso me hace”, “hasta arriando huachitos llegan”, “¿acaso se han olvidado que a su mujer Santosa se la llevó el demonio?”, “pero él no responde, como una piedra es.” “Yo vi con mis propios ojos como el demonio cargó con doña Santosa” “y hasta a mí me están levantando cargo” [...] “hablan que él es también entendido como mamá Shantu”.<sup>8</sup> A través de los rumores de la gente y de la voz del protagonista —el hijo del brujo—, el lector entra a una atmósfera de misterio sobrenatural creado artificiosamente con el fin de engañar a la gente. Es interesante notar cómo el protagonista —y luego la gente— inventa a un personaje, el caballero Álvarez, que se supone tiene todos los poderes curativos. Es a él a quien el brujo invoca a fin de que obre el “milagro”. En la memoria de la gente permanece la historia del brujo y su esposa y el fin trágico que los dos tuvieron.

En el tercer cuento, “Dios montaña,” las fórmulas conversacionales sirven para la creación de la danza y el canto, es decir, para poner en movimiento la corporeidad del danzante. Carlos Huamán, cuando estudia la narrativa de José María Arguedas, afirma que tanto la música como la danza son elementos constitutivos de la cultura andina: “El sonido es la semilla de la canción, su emergencia sonora lo hace partícipe de esa amplia gama de ritmos que modelan el mundo”.<sup>9</sup> En este cuento, contrariamente a lo sucedido en los dos anteriores, las fórmulas conversacionales están interiorizadas en un yo que sufre, oculto en la máscara, la incompreensión del mundo. Con respecto a la máscara como otra expresión de la cultura andina, Carlos Huamán dice —citando a

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>9</sup> Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el Mundo*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, p.146.

José María Arguedas— que la danza se configura como “una grotesca y desafiante caricatura de los incas, una increíble parodia, que sin duda apareció tarde en la colonia, acaso como la expresión de un superviviente rencor por las conquistas quechuas o bajo la inspiración de los conquistadores”.<sup>10</sup>

Es muy interesante pensar a la máscara como una “increíble parodia” del rostro que representa, es decir, como un remedo caricaturesco que oculta el “verdadero” rostro. No se sabe quién está oculto detrás de ella, como bien lo expresa el personaje protagónico de este cuento: “Yo también detrás de la máscara estoy riendo. Pero la careta debe estar seria para los que miran. ¡Ja!, un hombre de cara seria y hasta con gesto de malo, que baila, debe ser chistoso”.<sup>11</sup> Retomando el tema de las fórmulas de la conversación, éstas son escasas en los labios del protagonista y se encuentran más cercanas al español que al quechua. La oralidad no se fundamenta tanto en dichas fórmulas sino, más bien, en la representación semiótica de la danza y de la música y, en general, en la gestualidad: “Una botella de aguardiente me alcanza, y yo, rápido, alzando un poquito la máscara, ¡ploc, ploc, ploc, hasta la mitad me lo tiro”.<sup>12</sup> Se puede evidenciar en este cuento una presencia considerable de la onomatopeya como el rasgo característico de la oralidad del signo. Así podemos encontrar las siguientes expresiones que acompañan a la danza: “—¡Juuuurrr!”; “ja “; “¡ploc! ¡ploc! ¡ploc!”; “¡fua! ¡fua! “; “úúúúúhh”.<sup>13</sup>

## LA NATURALEZA Y LOS DIOS

La naturaleza juega un papel preponderante en los tres cuentos porque cumple distintas funciones: es el lugar de refugio, está unida a la memoria de los dioses, es la fuerza vital que impulsa la vida y sirve como elemen-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>11</sup> Colchado, *op. cit.*, p. 64.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 66.

to de animación y comparación. En el primer cuento, el título “Cordillera negra” ya nos ubica en el espacio de la naturaleza. En efecto, el lugar de refugio de los indígenas es esta cordillera; la “Cordillera blanca” constituye el espacio de las fuerzas militares, donde se planifica el combate. Cada uno de estos espacios cuenta con su respectivo líder. El sol y la luna iluminan con su luz: “En lo alto, el sol brillaba con fuerza dorando los eucaliptos ramosos, reverberando en el filo de los machetes y las bayonetas”. Nótese cómo el sol, con su fuerza vital, está dando impulso al combate al proyectarse metonímicamente sobre las armas. De la misma manera, los patos alegran con sus gritos a los combatientes indígenas: “Los wachwas, esos patos de laguna que abundan en Tocanca, lugar donde nos refugiábamos, los hombres de Uchcu Pedro, alegraban con sus gritos la puna fría”.<sup>14</sup> “Entre los animales destacan en este cuento, el cóndor, el puma y la serpiente, pues el dios Wiracocha solo en ellos se transfigura: [...] “porque eso que estaba arriba ni siquiera era cóndor, los demás arrugamos las cejas, era taita Wiracocha [...], a veces se aparecía en forma de cóndor, otras de puma o de serpiente.”<sup>15</sup>

Para Carlos Huamán, “el cóndor ‘kuntur, poderoso ‘rey de los cielos’, es un símbolo positivo y negativo. Representa, por su vuelo inmenso y su grandeza física, la materialización de la libertad.”<sup>16</sup> En efecto, cuando los combatientes indígenas ven al cóndor expandir sus poderosas alas en el aire, se sienten libres y, al mismo tiempo, protegidos. En él vive el dios Wiracocha. Es como si este dios creador sacara soldados de las piedras para el combate: “Taita Wiracocha nos dará soldados haciendo revivir estas piedras, que ahora solo duermen desde que una vez desertaron del ejército del inca”.<sup>17</sup> A propósito de la piedra, este elemento tiene también una simbología muy peculiar en el mundo andino-peruano, según lo explica Carlos Huamán: “La piedra

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>16</sup> Huamán, *op. cit.*, p. 232.

<sup>17</sup> Colchado, *op. cit.*, p. 15.



es un cuerpo parlante, comunicativo, eterno. Los ríos como los caminos, están marcados por la presencia de las piedras, donde una tras otra, se abrazan para imponer silencio”.<sup>18</sup>

Asimismo, la naturaleza como memoria vive en cada uno de los combatientes: “Desde las altas cumbres era para nosotros de no olvidar el profundo valle de Huaylas, hermo­seado por todas partes por altos eucaliptos, refugio de loros y jilgueros. Sus chacras de maíz interminables y, más arriba, los cuadraditos de los trigales”.<sup>19</sup> La naturaleza como elemento de comparación tiene un carácter hiperbólico en este cuento: “entre una granizada de balas”,<sup>20</sup> “donde el Santa era como una playa y el agua se veía encimita.”<sup>21</sup>

En el segundo cuento también el título está marcado por la naturaleza: “El águila de Pachagoj”. Sin embargo, la presencia de esta ave no es tan determinante como en el primer cuento. Además, es necesario pensar que el águila no pertenece —a diferencia del cóndor— a la memoria del mundo andino. En este cuento, el águila tiene una simbología negativa, pues está unida al brujo apodado José Blanco. La gente le tiene desconfianza a éste e incluso lo ve con miedo: “Y la gente está hablando que a mi padre dizque lo han visto convertido en águila, asentar en las noches en el eucalipto grande que hay detrás del corral de su casa, cerca de la quebradita”. “Es el José Blanco, han dicho”.<sup>22</sup>

En el tercer cuento, “Dios montaña”, el título ya nos advierte sobre la presencia de la naturaleza en el carácter mítico de un dios. Aquí la naturaleza vuelve a retomar la fuerza y la vitalidad que había tenido en el primer cuento —“Cordillera negra”—, pues reaparece la figura majestuosa del cóndor. Esta vez, dicha figura está unida a un rito violento, una riña: “El cóndor que cayó al charco acaba de incorporarse y vuelve

<sup>18</sup> Huamán, *op. cit.*, p. 203.

<sup>19</sup> Colchado, *op. cit.*, p. 26.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22.

a la danza, con gracia con alegría. El Quispicondor les llaman también, y uno es el padre y otro el hijo”.<sup>23</sup> “De la misma manera el agua y el viento en este cuento tienen una presencia simbólica negativa, violenta: “—¡Uuuááá! ¡Uuuááá! —gritaba—¡Ven, oh, espíritu del chorro! —oí clarito— encárnate en mi alma, en mi cerebro, en mis venas, en mis ojos, en mi cuerpo...! ¡Asómate en tu caballo de viento!”<sup>24</sup> Esta invocación está unida al momento en que el protagonista va a matar a su rival.

### “CORDILLERA NEGRA” O LA ÉPICA DEL HORROR

Este cuento se construye como un enfrentamiento entre grupos armados y los indígenas, quienes se ven obligados a incendiar, matar y responder con la misma violencia de la que son objeto: “Eran los chancadores de huesos como les llamábamos; porque la toma de Yungay, blancos o soldados que cayeron en sus manos fueron destripados malamente, cortados sus pescuezos o hechos ñutu ñutu sus huesos”.<sup>25</sup> Los indígenas también son objeto de crueldad y exterminio: “A lo perdido, viendo a nuestros hermanos caer uno tras otro, degollados, destripados o baleados con la sangre que se entreveraba ahí haciéndose con el barro como zanco”.<sup>26</sup>

En medio del horror de esta violencia desatada, los indígenas recurren a la esperanza que les puede brindar su dios Wiracocha: “... nos ha puesto taita Wiracocha, para ver no más hasta donde somos capaces de resistir. Solo al final, cuando haya probado nuestro temple, nos dará la victoria”.<sup>27</sup> Aunque al inicio del cuento aparece Taita Mayo —Cristo, en medio de una procesión, esta creencia es manipulada por el sacerdote del pueblo: “—En nombre del Señor de Mayo, patrón de

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 24.

mi pueblo, y de su bendita madre, la santísima Virgen María, te pido valiente jefe guerrillero deponer las armas”.<sup>28</sup> No menos importante que la invocación a Wiracocha son sus metamorfosis míticas: cóndor, serpiente o puma. Así aparece este dios ante la mirada de los indígenas: “Asimismo, la naturaleza evocada infunde valor para el combate: —Gracias...Sí, como no, aunque sea arrastrando mi pierna tengo que luchar”.<sup>29</sup> “Se rió como esas gallaretas malagüeras a quienes yo en mi chacra espantaba a hondazos.”<sup>30</sup> Así también los pájaros “lic-lics” y “taita Huascarán” acompañan a los indígenas en el combate. De la misma manera, la naturaleza sirve como elemento de comparación para expresar la fuerza física del jefe indígena: “igualito a un gato negro o un yana puma lo vi saltar al Uchcu sobre su bestia”.<sup>31</sup>

Desde el punto de vista del relato, éste centra su atención en el combate, en la acción de ataque y defensa: “...los laceamos a los dos como lacear novillos, y de un templón los trajimos abajo y los jalamos hasta el monte donde les metimos cuchillo”.<sup>32</sup> “Como pajaritos caían de sus bestias aullando de dolor o carajeando”<sup>33</sup> y “me fui tras el Uchcu entre una granizada de balas que pasaban silbando por nuestras cabezas”.<sup>34</sup> Las voces de este relato se expresan desde dos perspectivas: la de un yo que llega al combate —“Yo había venido desde Sipsa, mi pueblo, a unirme a la revolución”<sup>35</sup>— y desde un nosotros, es decir, desde las voces de los distintos pueblos indígenas que están luchando con escopetas, piedras y, en algún momento, cuerpo a cuerpo: “Ahora luchábamos en plena pampa cuerpo a cuerpo revolcándonos en el charco, encima de los primeros heridos y muertos”.<sup>36</sup>

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 14.

EL ÁGUILA DE PACHAGOJ  
O LOS ENGAÑOS DE UN BRUJO

Este cuento se centra en narrar las artimañas de las que se sirven un brujo-curandero apodado José Blanco y su esposa, doña Santosa, para engañar a sus clientes. Esta historia es contada desde dos perspectivas: las del hijo del brujo que se convierte en el ayudante y cómplice de su padre y desde los rumores, chismes de la gente, como el hecho de que el brujo se ha transformado en águila: “Ya la gente está hablando que a mi padre dizque lo han visto convertido en águila, asentar en las noches en el eucalipto grande que hay detrás del corral de la casa”.<sup>37</sup> Lo mismo se dice de doña Santosa: “Yo vi con mis propios ojos cómo el demonio cargó con doña Santosa esa noche”.<sup>38</sup> Tanto los actos de brujería como las milagrosas curaciones de los dos esposos viven en la memoria colectiva, al igual que el trágico fin de cada uno de ellos: “Hallaron los restos de doña Santosa en un feo sitio de La Colpa, al pie de Chullín”.<sup>39</sup> Mientras que el brujo es desenmascarado por la gente que llega a su casa con machetes y cuchillos —“Ya están llegando junto a la casa. Adelante está el Nazario. ¡Que salga José Blanco si es hombre queremos verlo!<sup>40</sup>—, el hijo, cómplice de las brujerías, se le presenta un águila —metamorfosis de los esposos— que amenaza con llevárselo en sus garras: “He venido a llevarte, sigue diciendo el águila y sus garras me acercan a su pecho blando que siento que palpita con fuerza”.<sup>41</sup> Sin embargo, el ejecutor final de los actos de brujería es el Caballero Álvarez, a quien supuestamente invoca José Blanco cuando se halla en trance. Álvarez es el “verdadero” sanador, adivino: “Tenemos, hijo, le dice al Nazario, que llamar al Caballero Álvarez urgentemente; tú estás brujado (*sic*)”.<sup>42</sup> La

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 54.

llegada del Caballero Álvarez se simula por medio de en una serie de efectos especiales que ejecuta, por pedido del padre, su hijo.

### DIOS MONTAÑA O LA MÁSCARA ENCUBRIDORA

Este cuento se desarrolla en medio de una atmósfera de fiesta, de celebración. El espacio semiótico de la danza y de la música permiten explorar la gestualidad corporal y la ritualidad y, al mismo tiempo, encubrir la verdadera identidad de un personaje que a lo largo de casi todo el relat, juega entre el ser y el parecer: su papel de danzante le permite ocultarse en la máscara: “Yo también detrás de la máscara estoy riendo. Pero la careta debe estar seria para los que miran. ¡Ja!, un hombre de cara seria y hasta con gesto de malo, que baila, debe ser chistoso”.<sup>43</sup>

Por qué este personaje se oculta detrás de una máscara. Por una parte, quiere encubrir su delito —el haber dado muerte a Gumicho—; por la otra, la máscara le ofrece la posibilidad de permanecer inadvertido a la mirada de los demás y, sobre todo, a la de La Porfiria, una hermosa muchacha novia de Gumicho. La Porfiria se presenta como una ensoñación ante el enmascarado: “Como una palomita apareció ante mí, con su manita al cuello, sus pechos amaneciendo bajo la tela de percal. [...] A partir de ese día, ya no pude vivir tranquilo. Era imposible olvidarla”.<sup>44</sup> Por otra parte, el propio narrador protagonista —el enmascarado— se autodefine como un personaje huérfano lleno de soledad y con una enfermedad que padecía desde niño, la lepra: “Me entristezco, recordando que las gentes al verme hacían un feo gesto de repugnancia [...] Mi taita decía que era de la uta esa enfermedad que se lo come a la piel”.<sup>45</sup> Así, el ocultamiento del rostro de este personaje se justifica, además, por su enfermedad. La soledad y la carencia de afecto lo llevan a conversar con su dios “Taita Jirka” —el dios cerro—: “Habrás visto, taita que hasta

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 66.

ahora como sombra nomás he vivido, escondido siempre del prójimo!”<sup>46</sup> Al final, este personaje es descubierto, es decir, desenmascarado nada menos que frente a su “Porfiria”. En ese instante tiene que enfrentarse con su propio rostro. Cuando mira a los demás, se mira a sí mismo en el agua: “de veras en la agüita clara del puquio estoy viéndome. Gumicho nomás había sido soy”.<sup>47</sup>

De esta manera, el personaje protagónico —aquel yo huérfano, obsesionado por un amor imposible, con sentimientos de culpa y oculto en una máscara— se presenta como un ser individual socialmente escindido entre su memoria social —la danza, la naturaleza, su dios montaña— y su yo individual, el cual es representado por la enfermedad y el deseo de amar y ser amado. Quizá lo único que lo acompañe en su largo caminar sea la riña de los cóndores. En ésta se ve un luchar por vencer, por imponerse. Es una lucha que terminará con un vencido que cae al charco y un vencedor que reconquistará nuevamente el cielo andino: “Ambos hacen el intento de alzar el vuelo, pero uno de ellos lo empuja al otro, topándolo con un ala. Y este resbala y cae de nariz al charco”.<sup>48</sup>

#### PALIMPSESTO DE VOCES, MÚSICA, DANZA Y GESTUALIDAD

Estos cuentos de Oscar Colchado invitan a la reflexión en torno al papel que desempeña la memoria en el mundo andino-peruano, un mundo cifrado por la violencia y la muerte donde pareciera repetirse la devastación que trajo consigo la Conquista. Ese mundo, a pesar de los intentos por ser borrado, está allí. Permanece íntegro en la imaginación colectiva. La naturaleza representada por el agua, el cóndor, el puma, la danza o la música está allí, junto al habla que los recrea a través de las voces

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 64.

del mestizo y del indígena. Ese “coro” de voces modula estos cuentos, unas veces como rumores otras como voces llevadas por el viento u ocultas en el silencio de las piedras. En contrapunto con esta visión múltiple de la cultura oral, se presentan también los ritos cristianos, como es el caso de la procesión de Taita Mayo —Cristo—, un resultado del sincretismo cultural andino.

Otro aspecto que es necesario destacar en estos cuentos es la presencia de una semiótica en la que conviven tanto el signo verbal —la palabra oral— como el signo no verbal —la danza, la música, el rito—. Dicha semiótica potencia las percepciones del mundo andino representando lo auditivo, lo táctil, lo visual. Esto es perceptible, especialmente, en “Dios montaña”, cuento donde el movimiento corporal y gestual de la danza aunado a la música permite tener una visión múltiple tanto de los personajes como de los espacios en los que éstos interactúan.

En el reconocimiento de los espacios debe destacarse la presencia de la naturaleza unida a los dioses. Unas veces se la ve como una fuerza incólume; otras como una posibilidad de intercambio —animación— entre lo humano y lo animal. En estos cuentos, los personajes no dejan de dialogar con la naturaleza y con sus dioses. Pero no es el diálogo del miedo o de la sumisión sino el de la solidaridad, el del reconocimiento y encuentro con lo humano. De ahí que, por ejemplo, el dios Wiracocha se encuentre tan cercano al mundo y le sea tan fácil transfigurarse en un animal —el puma o la serpiente— o simplemente permanecer en la naturaleza participando de las alegrías y de los sufrimientos del común de los mortales.

Desde el punto de vista del mito, se puede apreciar un entrecruzamiento de las creencias andino-cristianas con un predominio de las primeras y un interés por desmitificar aquéllas construidas como una mentira social cuyo fin des engañar, perjudicar o aprovecharse de la ingenuidad de la gente, tal como aparece en el “El águila de Pachagoj”.

La construcción de las voces en estos relatos obedece a la intención de mostrarlas como visiones independientes enfrentadas a la violencia,

a la enfermedad y a la muerte, visiones propias de un espacio múltiple y diverso. Sin embargo, estas “conciencias parlantes” también viven, en su espacio interior, la misma experiencia frustrante de esa violencia exterior que acrecienta su soledad. De ahí que estos cuentos muestren un mundo colectivo y compartido en el que se refracta la problemática individual de dichas voces como en una caja de resonancia.

Asimismo, en esta narrativa es de gran interés la presencia de la memoria histórica que va moldeando el ser y el hacer de cada uno de los personajes. En ella se problematizan asuntos de interés para una colectividad —como es el caso de Sendero Luminoso— y el pasado mítico y oral en el que está involucrada toda una colectividad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aymara de Llano, “Senderos iluminados”, en *Mito y violencia*, vol. 16, núm. Extra 0, 2013, Ejemplar dedicado a: Suplemento Especial. En <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4692139>>.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoiivski*, México, FCE, 1993.
- Colchado, Oscar, *Cordillera Negra*, Lima, Alfaguara, 2008.
- Colombres, Adolfo, *Literatura oral y popular de nuestra América*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural/IPANC, 2006.
- Huamán, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el Mundo*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- Lotman, Juri, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2004.
- Ricœur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004.