

Una interpretación plástica y visual del mito indígena latinoamericano:

El mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*

Diana Carolina Rodríguez Ramírez

Director:

Ph.D. Edgar Vite Tiscareño

Universidad del Valle - Cali

Facultad de Artes Integradas

Licenciatura en Artes Visuales

Cali, 2020

Índice

Introducción

1. Capítulo 1. La dimensión poética y simbólica de la mitología
 - 1.1. Pensamiento primitivo y mitológico
 - 1.2. Dimensión simbólica y poética de la mitología
 - 1.3. Versiones e interpretaciones del mito de Inkarrí
2. Capítulo 2. Relación entre literatura y artes visuales
 - 2.1. La influencia mutua entre arte y literatura
 - 2.2. Diferencia entre lenguaje verbal y los lenguajes no verbales
 - 2.3. La conexión entre palabra e imagen
3. Capítulo 3. Propuesta artística: Una Interpretación plástica y visual del mito de

Inkarrí

- 3.1. Referentes artísticos y visuales para el desarrollo de la propuesta
- 3.2. Traducción visual de ciertos elementos del mito
- 3.3. Elementos formales de la propuesta artística

Conclusiones

Bibliografía

Una interpretación plástica y visual del mito indígena latinoamericano:

El mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*

Resumen: La presente tesis corresponde a la investigación e interpretación simbólica realizada para lograr una propuesta visual que fusione las artes y la literatura, a través del elemento mitológico presente en la novela traída a colación: *Abril Rojo*. En esta tesis se profundiza en las conexiones de ambas formas representativas anteriormente mencionadas (artes y literatura) a través de la historia y los procesos de síntesis de las imágenes de diferentes niveles de abstracción. De la misma manera, se realiza una investigación exhaustiva sobre el papel del mito en las sociedades primitivas y en la actualidad. Igualmente, que se comparan las diferentes versiones del mito de Inkarrí y su simbología en la novela *Abril Rojo*. Finalmente, se exploran diferentes referentes artísticos en aras de lograr una propuesta artística que satisfaga las necesidades representativas de este trabajo de grado.

Palabras clave: mito indígena; Inkarrí; representación visual; análisis semiótico; conexión palabra e imagen; lenguaje verbal; lenguajes no verbales.

Abstract: This thesis corresponds to the research and symbolic interpretation carried out to achieve a visual proposal that merges arts and literature, through the mythological element in the novel *Abril Rojo*. This thesis delves into the connections of both aforementioned representative forms (arts and literature) through the history and synthesis processes of images of different levels of abstraction. In the same way, exhaustive research is carried out on the role of myth in primitive societies and nowadays. It also compares the different versions of the myth of Inkarrí and its symbolism in the novel *Abril Rojo*. Finally, different artistic references are explored to achieve an artistic proposal that satisfies the representative needs of this project.

Keywords: indigenous myth; Inkarrí; visual representation; semiotic analysis; word-image connection; verbal language; non-verbal languages.

Introducción

La mitología es una característica inmanente a la cultura de todas las civilizaciones del mundo a lo largo de la historia, y de ésta se ve inspirado tanto el arte como la literatura. De esta manera, para conocer una cultura y su historia hay que revisar su arte. En occidente es muy conocida la influencia del mito tanto en el arte como en la literatura, incluso en la actualidad. Figuras como Homero con *La Ilíada* y *La Odisea*, han inspirado una cantidad de propuestas artísticas, tanto en el pasado como en el ámbito contemporáneo. Sin embargo, en cuanto a la mitología latinoamericana no sucede lo mismo. Las propuestas artísticas contemporáneas que evidencian la influencia de la tradición oral, el sincretismo cultural y el mito en América Latina, o que incentivan el conocimiento y el reencuentro con ellas, son realmente limitadas. Se considera por ello la necesidad de crear propuestas artísticas que cumplan con estas características, que permitan tener un acercamiento a dichos referentes culturales, poniendo en relevancia su sentido y vigencia en nuestro tiempo. Por ello, se pretende contribuir en la investigación artística y en su interdisciplinariedad con la literatura, a través de la realización de un análisis simbólico del mito peruano Inkarrí en la novela *Abril Rojo*. Invitando con ello al reconocimiento del mito y de su papel en nuestra historia latinoamericana.

Como resultado de esta investigación se llevará a cabo una propuesta artística que, modificada en cierta medida por la pandemia del COVID-19, consistirá en una exposición de video múltiple en un medio virtual; con el uso de la filmación, la subsiguiente edición de video con el programa Adobe After Effects, y posteriormente la instalación múltiple en una página web que buscará la exposición de un espacio inmersivo a través de la pantalla en la que el espectador será introducido. La exposición múltiple constará de cinco videos cortos en bucle dispuestos a simultaneidad en la página. Se busca con la obra que el cuerpo entre en contacto

con la virtualidad, generando nuevos escenarios de interacción y estimulación de los sentidos. Para dar forma a la propuesta se servirá de las obras de artistas como: Monika Bravo, Eder Santos, Graciela Sacco, Brian Bress, entre otros.

Este trabajo de grado responde a la necesidad de fortalecer y reivindicar los lazos indígenas a través del mito en la novela, así mismo como establecer relaciones fundamentales entre arte y literatura, las cuales han permanecido juntas a lo largo de la historia, poniendo de relieve la necesidad de contar algo. Por ello se indaga la influencia de la literatura en las artes visuales, así como el fenómeno contrario; es decir, cuando el arte se vuelve materia de inspiración para la literatura. Examinar esta influencia en doble vía, entre la literatura y las artes visuales, permite comprender la interacción entre las artes y los paralelos entre diversos procesos creativos. Finalmente, con este proyecto se busca incentivar a que los artistas contemporáneos se interesen por el mito latinoamericano, que volteen la mirada a los contextos locales y reconozcan sus raíces para sacar el mayor provecho de éste a la hora de sentir, explorar y crear.

El corpus de esta tesis está compuesto por tres capítulos, cada uno con tres subcapítulos. Para su escritura fue necesaria una ardua investigación sobre los temas vinculados al mito en la novela. Por un lado, se analiza el componente literario, mientras por otro, el componente mítico, y finalmente, el componente artístico. De esta manera, el contenido de esta tesis se resume de la siguiente manera:

Capítulo 1. La dimensión poética y simbólica de la mitología: en este apartado se introduce la concepción del hombre primitivo a través del pensamiento ‘realista maravilloso’ y el pensamiento creativo. Se explica también el mito como una forma de ordenar el pensamiento, de la misma manera que la ciencia lo hace.

1.1. Pensamiento primitivo y mitológico: en este apartado se abarca a profundidad el pensamiento mitológico a partir de los postulados de Elide, Lévi-Strauss y Graves. Se establecen conceptos como tiempo cíclico, mito del eterno retorno, teleología, lugares sagrados y profanos, la diosa única, entre otros. Todo esto con el propósito de adentrarse de lleno en la concepción del hombre primitivo. También se expresa cómo el lenguaje del mito es la poesía y cómo ésta llega a influir en la novela.

1.2. Dimensión simbólica y poética de la mitología: en este apartado se hace un análisis de diferentes mitos a partir de autores como Graves, López y Lévi-Strauss. Se clarifica el concepto de arquetipo para ayudar a efectuar un análisis simbólico más completo. De la misma manera se efectúa un análisis de los elementos simbólicos en la novela *Abril Rojo* basados en acontecimientos reales.

1.3. Versiones e interpretaciones del mito de Inkarrí: en este apartado se exponen diferentes versiones del mito de Inkarrí, entre las cuales se encuentran versiones mesiánicas, fundacionales y locales. Se efectúa también un análisis simbólico entre las diferentes versiones del mito de Inkarrí, con el objetivo de establecer los elementos más comunes entre los mitos, así como los más distintivos.

Capítulo 2. Relación entre literatura y artes visuales: En este apartado se evidencia cómo las artes y la literatura se han influido mutuamente a lo largo de la historia, ejemplificando casos puntuales de obras literarias que se han servido de obras visuales, y obras visuales que se han servido de obras literarias. Así como exponiendo la constante reciprocidad de ambos lenguajes a la hora de desenvolverse en el mundo práctico.

2.1. La influencia mutua entre arte y literatura: en este apartado se ahonda más la relación que se establece entre arte y literatura a partir de ejemplos directos como lo es el movimiento simbolista, Gustave Doré, William Blake y otros. De la misma manera que se explica la razón por la que este fenómeno ocurre, a través de la imagen. Y se esclarecen las principales diferencias entre la literatura y las artes como medios de comunicación.

2.2. Diferencia entre lenguaje verbal y los lenguajes no verbales: en este apartado se establecen las principales diferencias del lenguaje verbal y los lenguajes no verbales, entendiendo que la literatura se expresa por medio del lenguaje verbal, mientras que las artes hacen uso de múltiples lenguajes. También se abarcan las artes y la literatura como medios de comunicación en los que participa un emisor, un receptor y un mensaje, para así entenderlas como fenómenos comunicativos. De la misma manera que se clarifican los conceptos de signo, representación y símbolo, los cuales tienen un papel fundamental a la hora de entender el fenómeno de la imagen.

2.3. La conexión entre palabra e imagen: en este apartado se profundiza en la conexión entre las palabras y las imágenes visuales, a través de las imágenes mentales que son el resultado de un proceso de síntesis que traduce perceptos en conceptos a partir de la experiencia sensible. La intención de este apartado es comprender cómo se establecen estas relaciones desde nuestra mente y cómo nuestros sentidos tienen un papel fundamental.

Capítulo 3. Propuesta artística: una interpretación plástica y visual del mito de Inkarrí: en este apartado se introduce el proceso que se llevó a cabo para la realización de la obra visual, planteando generalmente los conceptos del medio.

3.1. Referentes artísticos y visuales para el desarrollo de la propuesta: en este apartado se exponen los referentes artísticos que se tuvieron en cuenta para la realización de la propuesta visual, clasificándolos en referentes temáticos y referentes técnicos o compositivos. También se expresa la manera en que sus obras influyeron en la propuesta.

3.2. Traducción visual de ciertos elementos del mito: en este apartado se analizan los elementos mito-poéticos de la novela, incluyendo la simbología referente a Inkarrí, así como a las referencias raciales y el trasfondo mitológico en la novela. También se describen los elementos visuales más específicos del mito de Inkarrí en la novela como materia de la obra visual.

3.3. Elementos formales de la propuesta artística: en este apartado se detalla el proceso de la realización de la obra visual paso por paso, incluyendo la resolución de los problemas técnicos. Se exponen específicamente también los medios técnicos y la razón de su empleo. Finalmente, se exponen los aspectos estéticos específicos a partir de los detalles especificados en el apartado anterior y se expone el resultado final de la obra.

Objetivo general:

Realizar una reinterpretación del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo* al lenguaje visual por medio de una exposición múltiple de video en una página web, que sumerja al espectador en el contexto cultural y los rasgos simbólicos del mito indígena latinoamericano.

Objetivos específicos:

- Llevar a cabo un análisis simbólico del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*.
- Investigar cómo el mito de Inkarrí afecta la cosmovisión de los peruanos.
- Establecer vínculos evidentes entre literatura y arte a través de la obra visual.

Metodología:

El propósito de este trabajo de grado es lograr la traducción del lenguaje escrito al lenguaje visual de la representación del mito de Inkarrí en la obra literaria *Abril Rojo*. Para ello se lleva a cabo una investigación exhaustiva acerca de las relaciones presentes en los lenguajes artísticos y literarios, sobre el componente mitológico y cómo éste afecta la cosmovisión de las comunidades primitivas, incluyendo los procesos creativos.

También se definen claramente los conceptos de signo, símbolo y representación para efectuar un análisis acertado acerca de los componentes mitológicos contenidos en la novela, más específicamente el mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*. Se efectúa el análisis exhaustivo de los mitos en su contexto y del mito de nuestro interés en la novela, como se mencionó anteriormente.

A partir del análisis detallado de las imágenes del mito en la novela se establecen los componentes visuales de la obra y se estructuran en su totalidad con la ayuda de los referentes artísticos. Se lleva a cabo un proceso de bosquejo de la obra visual y se efectúa la resolución de los

problemas técnicos para finalmente llevar a cabo el desarrollo de la propuesta. Se hace uso del maquillaje y las nuevas tecnologías como medio técnico, y se expone la obra a través del recurso de la página web. Finalmente se efectúan las conclusiones.

Contextualización de la obra literaria *Abril Rojo*:

Los acontecimientos ocurridos en *Abril Rojo* tienen lugar en el contexto peruano; más específicamente en Ayacucho, en el año 2000, tras el auge de la guerrilla más peligrosa de todo el país. Ésta es Sendero Luminoso, la cual tuvo origen en el mismo Ayacucho. En este contexto comienzan a ocurrir una serie de asesinatos que tienen todas características en común: a los cuerpos les hace falta una parte del cuerpo y parecen todos estar vinculados a ritos religiosos, debido a los simbolismos presentes en estos. El fiscal adjunto Félix Chacaltana Saldívar, ayacuchano formado en Lima, pero recientemente trasladado nuevamente a su ciudad natal; alude los asesinatos a Sendero Luminoso, la cual no resultaría ser culpable.

En realidad, los asesinatos en serie, con las características de los cuerpos, poseen toda simbología sobre el mito de Inkarrí. El mito tiene múltiples versiones, pero las más difundidas serían las mesiánicas, en las que; tras Inkarrí haber fundado Cuzco, como centro para el resurgimiento del imperio Inca, es asesinado y decapitado por manos de los españoles. Sólo su cabeza es enterrada. Pero Inkarrí está creciendo bajo la tierra hacia adentro, para volver una vez su cuerpo esté completo y efectuar así el Pachakuti, también llamado “vuelta al mundo”.

El mito de Inkarrí se encuentra arraigado en la mentalidad del pueblo peruano desde el proceso de violencia y arremetimiento ocurrido durante la conquista. Las versiones mesiánicas, especialmente las de Puquio recolectadas por José María Arguedas fueron, de alguna manera

rescatadas, calando hondo al abrir lo que sería una vieja herida de una época de violencia y subordinación.

El escritor y periodista peruano José Carlos Mariátegui, tal como expresa Flores (2006), realizó sus postulados comunistas sobre el problema del indio en América influenciado por el rescate mitológico efectuado por Arguedas, y así creó el partido comunista del Perú junto al movimiento ideológico de auge que movería a todo el país. Los postulados de Mariátegui, así como el mito de Inkarrí, fueron usados con propósito propagandístico político y de guerrilla. En este contexto representa la liberación del pueblo indígena y la capacidad de participar del poder político.

De este modo, tanto las guerrillas como los políticos, hicieron uso de este discurso para llegar a mover la emotividad de los descendientes de los pueblos indígenas, quienes hasta ahora se habían sentido marginados desde la expropiación de sus tierras. Es en ese contexto que nace la guerrilla Sendero Luminoso, bajo la que se llevaría a cabo una guerra que dejaría el mayor número de muertes en toda la historia del Perú.

Efectivamente, el mito de Inkarrí está profundamente arraigado en la mentalidad colectiva de los descendientes indígenas, como un espíritu reivindicativo de la cultura. El propio Inkarrí volverá para vengarse y dará lugar a un nuevo reino del Rey Inka. Ello será el núcleo del contexto peruano en que se desarrolla la obra.

Además, la obra trata la dualidad de los dos pensamientos que rigen el Perú en este contexto: el pensamiento reivindicacionista indígena, mencionado con anterioridad, y la mentalidad progresista heredada de los colonos que rige en la capital del Perú; lugar del que nuestro protagonista procederá después de varios años de vivir en ella, incluso habiendo nacido en el

pueblo. El personaje principal, el Oficial Chacaltana, representa esta dualidad del pensamiento peruano de este periodo histórico, llevando a cabo esta lucha ideológica en su interior.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mi tutor, Ph.D. Edgar Vite, que me guió y me acompañó durante todo el proceso de realización de la tesis y la obra visual. Me brindó material bibliográfico y estructuró todo el trabajo de grado, realizó correcciones oportunas y siempre estuvo dispuesto a realizar reuniones y apuntes. Agradezco al maquillador David Matheus y al diseñador gráfico Daniel José Tobar por ayudarme en el desarrollo de la obra visual. Agradezco a mis profesores y al Departamento de Artes Visuales por formarme profesionalmente y acompañarme durante este proceso. Y agradezco a mi familia por facilitarme todos los recursos y brindarme el apoyo para desarrollarme como profesional.

Agradezco y dedico este trabajo de grado a la maestra Elicenia Ramírez Vásquez, fallecida el pasado 9 de septiembre del 2021. A quien doy infinitas gracias por sembrar en mí el interés en la mitología latinoamericana a través de la novela, así como brindarme material de apoyo para realizar esta investigación:

La profesora Elicenia Ramírez Vásquez era egresada de la Licenciatura en Literatura y de la Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle; se desempeñó como docente contratista de asignaturas como Literatura Latinoamericana; Práctica Docente; Educación, Literatura y Antropología Cultural. Así mismo, fue productora audiovisual y co-directora en CINESPINA, plataforma de creación e investigación en artes de gran impacto en la región y el país. En cuanto a sus publicaciones académicas destacan artículos especializados sobre el mito en la literatura, las metáforas de la violencia en la novela colombiana y la crítica teatral. (Dirección Universitaria, Universidad del Valle)

Hasta siempre, profe.

Conceptos especializados

Mesianismo: “Doctrina relativa al mesías” (RAE). En ella la figura del mesías es enviada por un ser superior como Dios en representación de sí mismo con el objetivo de hacer su voluntad, como la liberación de un pueblo o la reestructuración del orden conocido. Un ejemplo de mesianismo es la figura de Jesucristo en el cristianismo.

Tawantinsuyo: “*Imperio de los Cuatro Suyus*. Nombre del Imperio Inkaico, que abarcó la gran parte occidental del continente sudamericano. Por el N llegó hasta el río Ankasmayu en Colombia y por el S hasta el río Maule en Chile. Tuvo por capital la ciudad del Qosqo, sede de los gobernantes o Emperadores Inkas. El estado Tawantinsuyano estuvo conformado por cuatro regiones o *suyus*: *Chinchaysuyu*, *Qollasuyu*, *Antisuyu* y *Kuntisuyu*” (AMLQ, 2005, p. 617)

Indígena: “Originario del país de que se trata” (RAE). Es lo referente a los pobladores nativos de América. Se dice que algo es indígena en la medida que es concebido netamente por un poblador nativo americano. Ello puede ser una idea, una costumbre, un objeto, etc.

Indigenismo: “Doctrina y partido que propugna reivindicaciones políticas, sociales y económicas para los indios y mestizos en las repúblicas iberoamericanas” (RAE). Es una corriente de pensamiento que vela por el indígena y su cultura. El indigenismo nace desde el punto de vista del que no es indígena.

Pachakuti: Es la conjunción de las palabras ‘pacha’: “Mundo, tierra”; y ‘kuti’: “Vuelta, retorno, regreso”, definiciones atribuidas por la Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2005. Significa “vuelta al mundo” y hace referencia a la transformación del todo, incluido el orden; lo de “arriba” queda “abajo” y viceversa:

Pacha es conceptualizado convencionalmente como la unión de dos elementos, tiempo y espacio pero en un sentido más profundo (...) Cuando estas dos machas se separan, se desarticulan, es decir, la no correspondencia, genera desorden, caos, aunque siempre es parcial o temporal y para recomponer este pacha desorganizado está la estrategia del Pachakuti, o sea, retorno o recomposición del pacha (Akarapi, 2020).

Inkarri: Es el protagonista del mito reivindicacionista y fundacional del mismo nombre. Es el Rey Inca, mesías enviado por el dios sol con el propósito de fundar el Tawantinsuyo. Para los incas 'Inka' se define como: “monarca, rey, emperador, jefe supremo del Imperio del Tawantinsuyu. Varones de estirpe noble. Hijos del Sol, que gobernaron el imperio con sabiduría y gran acierto político, social y económico, asesorados por verdaderos técnicos y científicos, en forma comunitaria, y cuyas obras son de admiración mundial hasta nuestros días” (AMLQ, 2005, p. 181)

Capítulo 1. La dimensión poética y simbólica de la mitología

El ser humano ha tenido siempre la necesidad de comunicarse en sociedad. Ya sea por medio de la voz, por escritos, representaciones artísticas u otros. En el inicio de las civilizaciones humanas encontramos representaciones artísticas y simbólicas en las cavernas. En ese entonces aquellas representaciones ya comunicaban algo; las especies con las que cohabitaban las sociedades humanas de entonces, y el significado ritual donde se buscaba que la caza de ciertos animales prosperara. Desde entonces, se puede plantear que ya se contaba con un pensamiento realista maravilloso, o incluso con un pensamiento creativo, lo cual se explicará a continuación.

La referencia al pensamiento ‘realista maravilloso’ parte de un término ligado con el campo de la literatura, referente a una manera de relatar las cosas, de manera que lo mágico y lo mítico están presentes en la realidad de la narración. Esto implica, no sólo que los temas míticos y mágicos estén presentes en el texto, sino que se presenten de manera natural en la realidad del texto, sin presentar una incisión significativa entre lo real y lo mágico, diferente a otras formas narrativas. Sino que se presentan éstas de manera homogénea con la realidad. Pertenecen a ella.

De esta manera, se presentan situaciones mágicas en la naturalidad de la narración, sin ser retratadas de manera anormal o especial, sino que transcurren en consonancia con la experiencia natural a la que estamos acostumbrados. Esta narración tiene como propósito establecer un punto de vista de partida diferente del que solemos tratar, esto para evidenciar la experiencia sensitiva de otros grupos humanos que se expresa en ciertos relatos. Por ejemplo, en los cuentos de José María Arguedas.

José Maria Arguedas fue un escritor y etnólogo peruano reconocido por su literatura, en la que destaca el papel del indígena; en ella se esmera por representar adecuadamente a éste haciendo

uso de varias técnicas. Él mismo se ha descrito a sí como un escritor ‘espontáneo’ sin embargo, a través de la evolución de sus textos es fácil darse cuenta de que realmente hace un trabajo minucioso a la hora de componer sus textos: “desde los años treinta, Arguedas se enfrenta a la producción del texto con meticuloso método de trabajo, porque comprende que un texto literario no está compuesto directamente de ideas, sino de palabras, cuya laboriosa interrelación va a ejercer sus efectos sobre el lector” (Gimbernat, 1983, p. 205).

Más que únicamente representar al indígena, lo que Arguedas revela a través de sus textos, es buscar representar al peruano en su pluralidad étnica; resultado de todo el proceso de mestizaje e hibridación cultural que ha vivido el Perú históricamente. Uno de los mayores logros del autor a la hora de escribir sus obras es lograr la fusión entre el español y el quechua. Esto es; lograr representar la lengua quechua a pesar de encontrarse el texto en español. De esta manera, modifica el castellano: “en su estructura básica, para incorporar ciertas peculiaridades, del quechua, como la omisión del artículo, el uso del asíndeton¹, el uso incorrecto de ciertas palabras y expresiones, la alteración del orden de las palabras” (Gimbernat, 1983, p. 205). También la inclusión del carácter onomatopéyico del quechua es un factor crucial en el desarrollo de sus obras.

Se hace uso del castellano como lengua principal porque el texto tiene una intención de evidenciar el carácter indígena en el contexto del Perú actual; colonizado e hispanizado. Con ello también busca abarcar un público lector de mayor envergadura, dirigiéndose hacia los hispanohablantes. Su literatura hace parte del movimiento indigenista, lo cual significa que representa desde ojos ajenos al indígena y vela por él. A pesar del gran acercamiento que tuvo el

¹ Omisión de las conjunciones en un texto para dar viveza o energía a aquello que se expresa, como en llegué, vi, vencí (RAE).

autor a las comunidades a lo largo de su vida, él mismo reconoce que es imposible para él ser un indígena en su totalidad.

El otro aspecto a destacar de la literatura de Arguedas en sus textos posteriores es la implementación de imágenes complejas que buscan trascender más allá de los límites formales del ordenamiento de las palabras a las que está acostumbrado, para introducirse más acertadamente al modo de ver el mundo del indígena: “El vocabulario tiende a la descripción de aspectos visuales volcándose hacia la imagen elaborada. Deja atrás la economía de palabras y la onomatopeya” (Gimbernat, 1983, p. 206). La imagen es entonces una técnica que usa el autor estratégicamente para representar el pensamiento realista maravilloso, presentando más cabalmente la realidad de estos mundos; fusionando la experiencia cotidiana y la experiencia mítica-mágica.

El término pensamiento realista maravilloso o creativo, representa a cabalidad la manera en que opera el ideario colectivo de las comunidades primitivas. Es pues, el pensamiento que rige su manera de ver y presentarse ante el mundo. En la introducción de la edición de Ricardo González Vigil de *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas, se presenta la siguiente definición sobre el término: “el ‘realismo mágico’, que implica una ‘aceptación’ o ‘adopción’ del estrato de lo mágico-mítico-religioso (en cualquier tipo de combinaciones) como algo que se da en ‘el mundo’ con la misma naturalidad que los fenómenos naturales” (Escajadillo, 1994, p. 57-58). Así mismo, la visión primitiva está profundamente ligada a la naturaleza, y entiende las plantas, los animales, los mismos humanos y el ambiente en general como un flujo energético integrado que se intercomunica entre sí y es capaz de modificarse en un bien común. Esta característica es propia del hombre primitivo y entiende la naturaleza como una vía sagrada de comunicación. Las plantas y los animales hablan y son capaces de interconectarse con una realidad superior.

Entendemos que existe una distancia ideológica, así como una manera diferente de ver el mundo del hombre primitivo en contraste con la del hombre moderno y contemporáneo. La visión del mundo del hombre primitivo opera mediante la inclusión de este pensamiento maravilloso, estableciendo unos parámetros del conocimiento fundamentalmente diferentes. La manera en que las comunidades primitivas han resuelto estos problemas del conocimiento y su interacción con el entorno encuentran justificación en una manera religiosa de ver el mundo, así como el hombre moderno encuentra justificación del mundo que habita a través de una manera científica e historicista de ver las cosas. La visión del hombre primitivo ciertamente presenta ciertas fortalezas significativas respecto de la del hombre moderno, así como la del hombre moderno presenta otras. El hombre primitivo posee una sensibilidad especial a la hora de comunicarse con el mundo y una manera enriquecida del mismo, que cabe rescatar y reflexionar acerca de ella.

Tanto la ciencia como la religión, o bien, los mitos, cumplen una función de orden en la mente humana. El propósito de estos es dar respuesta a las cuestiones fundamentales y establecer una estructura de poder y comportamiento que se adecue correctamente a la naturaleza humana y los fenómenos naturales, o el medio ambiente. Ambas concepciones del mundo son radicalmente diferentes, aun cumpliendo las mismas funciones. La distancia temporal y espacial, así como la herencia cultural, han permitido la adaptación al medio y el desarrollo de éstas de formas diferentes.

Entonces, ciencia y religión nacen con la necesidad de satisfacer la curiosidad natural del hombre y de establecer reglas de supervivencia y comportamiento que permitieran vivir de la mejor manera posible. De esta manera, las principales diferencias de ciencia y religión, o ciencia y mito, son que la primera parte de la experiencia empírica y desarrolla conclusiones a partir del ensayo y el error, mientras que la segunda corresponde a una concepción del mundo más holística e integral; la misma es también más intuitiva.

Lévi-Strauss sostiene su tesis de que ambas (ciencia y mito) son formas de ordenar el mundo en la mente humana. El orden parece ser una característica inherente al humano, no parece ser posible para éste, desarrollarse de otra manera que no sea formulando estas estructuras de orden que permitan el desarrollo de la vida práctica: “si este hecho representa una necesidad básica de orden en la esfera de la mente humana, y cómo la mente humana, finalmente, no pasa de ser una parte del universo, entonces quizás la necesidad exista porque en el universo hay algún tipo de orden, el universo no es un caos” (Lévi-Strauss, 2002, p. 34). Este argumento nos recuerda a la concepción griega sobre el caos y el orden. El mismo mito trata de asignar un orden al todo a través de las cosmogonías, donde se expresa frecuentemente que del caos surgió el orden a través de una entidad superior, o divina.

Ahora bien, Lévi-Strauss expresa la principal diferencia entre ciencia y mito a través de la siguiente afirmación, partiendo desde la concepción religiosa primitiva o mitológica:

Se trata de un modo de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada, lo cual es absolutamente contradictorio con la manera de proceder del pensamiento científico, que consiste en avanzar etapa por etapa, intentando dar explicaciones para un determinado número de fenómenos y progresar, enseguida, hacia otro tipo de fenómenos, y así sucesivamente (Lévi-Strauss, 2002, p. 40).

Entender entonces el orden en que opera la mente del hombre primitivo, es adentrarse en este pensamiento real maravilloso. El pensamiento holístico del mundo en concordancia con el hombre. La naturaleza tiene voz y los espacios presentan incisiones. La manera de conocer el mundo para los primitivos es ultrasensitiva, atribuyendo una explicación a los fenómenos por medio de la experiencia extrasensorial. Ven, oyen, sienten cosas que no podría un hombre moderno. Hacen uso de un médium y a través de la experiencia ritual adquieren un conocimiento primordial a su experiencia sensible.

Por el contrario, el método científico carece de esta experiencia ultrasensitiva y se dedica a establecer premisas que necesitan ser comprobadas. Sin embargo, cada vez más la ciencia se nutre de otras disciplinas, entre ellas las artes, logrando un avance en su metodología y construyendo una ciencia más humana: “así, tengo la impresión, y evidentemente no hablo como científico -no soy físico, no soy biólogo, no soy químico-, de que la ciencia contemporánea está en camino de superar este pozo y de que cada vez más los datos de los sentidos serán integrados a la explicación científica como algo que posee un significado, que tiene una verdad y que puede ser explicado” (Lévi-Strauss, 2002, p. 26-27).

Ahora bien, la visión primitiva del mundo se justifica en este pensamiento religioso, en la medida que la realidad conocida y la realidad sagrada, o supra realidad, tienen un nexo común que se experimenta en la cotidianidad del hombre primitivo. Esto tiene que ver con la distinción de los espacios sagrados y los espacios profanos, como términos que se contraponen. Mircea Eliade (1981), en su libro *Lo Sagrado y lo Profano*, se esmera en definir ambos términos:

En primer lugar, tenemos el espacio profano, o conocido, que se refiere a los espacios “naturales” con los que estamos acostumbrados a interactuar. Entendemos lo profano como lo opuesto a lo sagrado. Se trata de un cosmos organizado previamente con base en el tiempo primordial, en cómo los dioses organizaron el cosmos primeramente. Comprendiendo que se trata de una reproducción de la cosmogonía que a través del tiempo se ha alejado más de su referente sagrado, pues todo con el tiempo se degenera y se pudre, y es necesario actualizarlo periódicamente a través del rito.

Mientras que, lo sagrado se expresa como la experiencia que va más allá de lo conocido, representa un acontecimiento religioso o fuera de lo común: “el hombre entra en conocimiento de

lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano” (Eliade, 1981, p. 10). Dicho de otra forma, se trata de lo que no conocemos aún, del caos que debe ser organizado: “el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella” (Eliade, 1981, p. 9).

El espacio sagrado donde se presenta una hierofanía es un lugar especial. Se trata de un cambio de dimensiones: “para el hombre religioso *el espacio no es homogéneo*; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras” (Eliade, 1981, p. 15). Estos espacios buscan el contacto con la supra realidad, buscan la aproximación a los dioses a través de los modelos cosmogónicos expuestos por los mismos.

Es importante también resaltar la distinción entre los términos ‘rito’ y ‘mito’, los cuales son fundamentalmente semejantes y son usados como sinónimos con frecuencia. Sin embargo, no son lo mismo. El mito se refiere principalmente al contenido teórico que se tiene de la acción ritual. Incluye los acontecimientos trascendentales, los conocimientos sagrados, las acciones de los dioses en la cosmogonía, etc. Mientras que el rito se refiere más concretamente a la acción vívida que experimenta el grupo en el acto ritual; la experiencia auténtica de la reactualización de las cosmogonías. Es la parte práctica del mito.

Aunque la distinción que hace Lévi-Strauss (1997) entre ambos términos es apenas identificable en el inicio de su libro *El Pensamiento Salvaje*, más adelante en el mismo texto define ambos términos, como lo destacan Giobellina-Brumana y González de la siguiente manera:

El mito, así construido como objeto de análisis es definido por su carácter de organizador intelectual de la experiencia, como la operación originaria por la cual el flujo de esta experiencia es articulado por un esquema ideacional. El rito por el contrario, apunta a deshacer esta armazón intelectual: es la ilusión incumplible de retornar a la continuidad de lo vivido, continuidad recortada, abstraída y esquematizada por el mito (Giobellina-Brumana & González, 1981, p. 246).

Asimismo, cabe resaltar también que el mito no opera de manera aislada, la construcción ideológica es trazada de manera tal que se articula en consonancia con otros mitos de la misma comunidad. Nuestra capacidad de aproximación a las comunidades primitivas es sólo posible, ya que existe esta estructura compleja del componente teórico: “Así, un mito no se explica aisladamente ni en referencia a un nivel social que lo sustente, sino a los otros mitos que forman sistema con él. Lo realmente significado por los mitos, en última instancia, es la estructura del espíritu, su mapa de construcciones (Lévi.Strauss, 1967 a: 187), su sintaxis matricial de oposiciones binarias” (Giobellina-Brumana & González, 1981, p. 249). De esta manera, la estructura del pensamiento primitivo parte de un entramado teórico sólido, el cual está conformado por todo un sistema de mitos.

Ahora bien, reanudando los conceptos preliminares; el pensamiento creativo con el que se definió el pensamiento primitivo previamente corresponde a la manera en que el cerebro del hombre primitivo interpreta el mundo que lo rodea. A pesar de hacer uso del término como sinónimo del pensamiento maravilloso, realmente no lo es. El uso del término «pensamiento creativo» es empleado en la medida que se refiere a la operación mental de asociar los acontecimientos al momento de la creación o la cosmogonía: “lo que ha de convertirse en “nuestro mundo” tiene que haber sido “creado” previamente, y toda la creación tiene un modelo ejemplar: la Creación del Universo por los dioses” (Eliade, 1981, p. 21). El hombre primitivo tiene la necesidad de entender el mundo a través de la creación, por ello el cerebro opera de tal manera que su realidad se justifica en lo que conoce, como lo es el modelo cosmogónico.

Además de ello, la creatividad tiene que ver con estados de conciencia superiores que permiten revelar o conocer, en cierta medida, la supra realidad: “la realidad también anida en los sueños, los deseos, y los recuerdos; la memoria y la imaginación, no se diga los transportes oníricos, responden a niveles profundos de la existencia que nos permiten ‘entender’ u ‘orientar’ nuestra

comprensión de lo real” (González, 1998, p. 49). La realidad se corresponde en un todo, y es por medio de estados alterados de conciencia, como lo es el sueño, que se revelan las verdades del universo. Como el mundo, las plantas, animales y el mismo humano están compuestos por la misma energía, es posible llevar a cabo una comunicación a través del uso de los sentidos. Sin embargo, esto sólo se puede realizar si se encuentran en una misma frecuencia. Por esto se hace uso del rito y de las ayudas de la naturaleza para alcanzar estos estados en los que es posible que se desarrolle esta comunicación.

El pensamiento creativo corresponde, entonces, a la manera supra real de conocer y concebir el mundo, entendiendo por ello, las particularidades que esto implica. Como la comunicación con la naturaleza, la superposición de realidades y el entendimiento del origen de las cosas. Así como la actividad ritual, el mito y la conexión con las plantas, para despertar la conciencia, y los animales.

En conclusión, el hombre primitivo se ha servido del mito para saciar su necesidad humana de establecer un orden mental y desarrollarse de la mejor manera posible en la vida y en sociedad. El pensamiento primitivo está caracterizado por un pensamiento realista maravilloso y un pensamiento creativo, los cuales implican que la vivencia diaria se encuentra entremezclada con una experiencia extranatural o sagrada, y que su pensamiento está ligado a entender el todo de las cosas desde su origen (sirviéndose de la cosmogonía para ello), correspondientemente.

El pensamiento mítico-religioso sirve para establecer una estructura de orden en la concepción de los hombres primitivos, de la misma manera que la ciencia y la historia lo hacen en el hombre moderno y contemporáneo. Sin embargo, ambas estructuras parecerían radicalmente opuestas, metodológicamente hablando, pero en el fondo no lo son. El pensamiento religioso es

holístico e integral, mientras que el pensamiento científico es reduccionista y estructuralista. Por lo tanto existe una distancia ideológica amplia que nos separa de nuestros iguales de hace miles de años. Sin embargo, no por ello nos es imposible una aproximación a su concepción. El pensamiento mítico nos brinda una sabiduría, así como una perspectiva particular, de la que podemos sacar mucho provecho. El rescate de su legado y, con ello, el aprendizaje de una parte de su realidad, es parte de la intención de esta tesis.

1.1. Pensamiento primitivo y mitológico

Entender el mito, así como entender las culturas primitivas en las que se desarrolló, equivale a realizar un gran esfuerzo. Para ello debemos pensar en cómo es que el mito se originó en primer lugar. El contexto en el que se desarrolló es un contexto humano; seres como nosotros, con las mismas facultades se encontraban poblando la tierra milenios atrás, en un espacio y temporalidad completamente diferentes. Con la idea de encontrarse primeramente en un lugar dado, la mente humana, con su naturaleza curiosa buscaba irremediablemente una razón del porqué se encontraba ahí. De cómo su alrededor estaba ocupado por figuras, materias o seres (como sea que se les quiera llamar) que existían en correlación consigo misma.

Esta característica natural del humano, la cual es la curiosidad, tiene que ver con la manera en que nuestro cerebro funciona y cómo busca éste adaptarse al entorno. La mente humana es la herramienta más poderosa que tiene el hombre y parte de su singularidad corresponde a su forma de entender y resolver problemas. Ya que carecemos de otras características notables como lo son una gran fuerza, o velocidad. La ventaja del hombre resulta justamente en su plasticidad cerebral y su aprehensión del medio. Como sistema adaptativo al entorno, brindamos significaciones y razones a las cosas para poder desarrollarnos de la manera más apta posible.

En este contexto de milenios atrás el humano sólo se tenía a sí y a su entorno, esto formaba su realidad. La complejidad del estar presente en un medio en el cual se desarrollaba vívidamente, dio lugar a cuestionamientos de todo tipo acerca de la existencia; de la vida y de la muerte; del origen y del fin; de las interrelaciones humanas con la naturaleza. Cuestiones que hoy en día aún rondan nuestras cabezas y hacen parte de lo que nos hace humanos.

Ante estos cuestionamientos inevitables los hombres primitivos buscaron respuestas a través de sus vivencias. Sus estímulos perceptuales en la medida que se desarrollaban en el medio les permitía entender cada vez más la manera en que el mundo funcionaba y se movía. La experiencia vívida era la manera de aproximación al conocimiento real y la que fundaría todo su ideario a partir de ese momento.

Este método del conocimiento lo llamaremos mágico, entendiéndolo como una manera intuitiva e integral de relacionar los conceptos mentales. Lévi-Strauss (1997), en su libro *El pensamiento salvaje*, establece una relación entre lo mágico y lo científico, entendiéndose como formas de aproximarse al conocimiento:

El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que construirá la ciencia, salvo la analogía formal que la emparenta y que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda. Por lo tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (..) pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican (Lévi-Strauss, 1997, p. 30).

De esta manera podemos establecer una conexión más directa del hombre primitivo con nosotros, entendiendo cómo el pensamiento mágico es un equivalente al método científico que abordamos hoy en día para entender los acontecimientos. Las mismas inquietudes que surgieron entonces son develadas por la ciencia y hacen parte de un ideario colectivo, corresponden a la manera en que está estructurada nuestra realidad. Como lo menciona Lévi-Strauss, ninguno de los métodos debe suponerse superior al otro, sino que hay que superponerse uno frente al otro, como iguales.

Así, la realidad de las sociedades primitivas está liderada por un pensamiento mágico, que se funda en la idea del mito. Esta realidad de la sociedad se establece en la medida en que todos

los integrantes de la sociedad tienen una misma idea sobre una u otra cosa, o bien, maneja más o menos las mismas convenciones. El mito corresponde a la realidad en la que vive un grupo o sociedad, en la que comparten un ideario colectivo. Busca responder a cuestiones de origen y de significación, es la acción natural del hombre primitivo de explicar lo desconocido, lo que no puede entender en un principio. Relata siempre cómo algo ha llegado a la existencia o cómo se ha configurado un patrón de conducta humana, una manera de hacer las cosas o cómo se ha fundado una institución, etc. Mircea Eliade define al mito de la siguiente manera:

Personalmente, la definición que me parece menos imperfecta por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser* (Eliade, 1991, p. 7).

Así, el ideario colectivo acerca del origen y la significación de las cosas se guarda en la memoria como parte de la realidad de la sociedad. El mito salvaguarda entonces las ideas que se tienen acerca de las cosas. Va más allá de conocer la cosa en su vivencia; trasciende y conoce su esencia, su origen. Para las sociedades primitivas este conocimiento es trascendental y necesario. La memoria es una facultad sagrada y el olvido es sinónimo de pecado y degeneración. Lévi-Strauss (1997), habla acerca del orden; así como la ciencia misma se encarga de ordenar las estructuras y el conocimiento de las cosas de una forma más bien concisa bajo unos conceptos; de la misma manera, en el ideario colectivo de las sociedades primitivas se establece un orden a través de los mitos. La memoria sagrada acerca del origen de las cosas demarca el vivir de estas sociedades, ocupando un lugar inamovible. Lévi-Strauss (1997) cita a Fletcher con propósito al ordenamiento de las cosas: “‘cada cosa sagrada debe estar en su lugar’, observaba con profundidad un pensador indígena (Fletcher 2, p. 84). Inclusive, podríamos decir que es esto lo que la hace

sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido; así pues, contribuye a mantenerlo al ocupar el lugar que le corresponde” (Lévi-Strauss, 1997, p. 6-7).

Por esta razón el olvido representaba un pecado. Era necesario conocer las cosas, y con ello, conocer su origen y su esencia, porque de esta manera, era posible revivir los acontecimientos y las cosas mismas. Gracias al conocimiento que se tenía sobre las cosas es que estas existían realmente. El conocimiento de los primitivos es un conocimiento trascendental, el mito es el vehículo por el cual es posible entender las cosas en concordancia con el todo. El conocimiento primitivo es conocimiento sagrado, es conocimiento integral. Por esta razón la memoria tiene un papel fundamental en la concepción mítica, mientras que el olvido es la más grave falta. Se retomará este tema más adelante en aras de la fluidez del texto.

El mito corresponde a una suprarrealidad que se desarrolla en un tiempo primordial. Este tiempo primordial es el que dictamina cómo las cosas deben ser de ahora en adelante. Podemos afirmar que el tiempo mítico es ahistórico, pues transcurre fuera de la historia conocida. El hombre primitivo tiene conocimiento de los sucesos, pero no encuentra un lugar para ellos en la línea de tiempo. Se trata de acontecimientos ejemplares, de acuerdo a los cuales se fundan sus principios. Como el mito explica el origen de una cosa o una cosmogonía, se justifica en que no existía la demarcación del tiempo en ese entonces. En cambio, su conocimiento sólo es asequible por medio de la oralidad:

La palabra mítica es la voz de la memoria oralmente transmitida por los ancianos de las tribus. Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora y la palabra poética restituyen en su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyectan este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial (Subirats, E. 2012, p. 34).

Otra forma de ver el mito es desde la perspectiva de Emile Durkheim, quien considera que las representaciones religiosas son el producto de un ejercicio social de abstracción simbólica que, dado un esfuerzo pre-lógico de significación, nace en las sociedades abstrayendo de la realidad el conocimiento. Fernando Múgica lo aclara con la siguiente cita a:

Durkheim lo declara, cuando en el arranque de *Les Formes* anticipa ya como conclusión general que la religión es algo esencialmente social: “Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los mitos son maneras de actuar que no surgen sino en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, a mantener o rehacer ciertas situaciones mentales de ese grupo” (Múgica, 2006, p. 19).

De esta manera, para poder comprender el significado del contenido religioso es necesario una decodificación de los símbolos a los que se alude. Estos símbolos, como se mencionó recientemente, nacen de formas pre-lógicas; antes de que intervenga el razonamiento el acercamiento a la realidad es mayor. Por lo que es necesaria una correcta traducción:

La comprensión puramente laica de lo sagrado-moral exige sustituir símbolos por razones: ‘desimbolizar’ lo sagrado-moral, pero sin ‘tocar’ el universo de fuerzas sobre el que opera lo sagrado: “Hay que descubrir esas fuerzas morales que los hombres, hasta el momento no han aprendido a representarse más que en la forma de alegorías religiosas; es preciso desgajarlas de sus símbolos, preservarlas en su desnudez racional, por así decir” (Múgica, 2006, p. 30).

El símbolo actúa entonces como intermediario de significaciones, sin embargo, este tiene la capacidad tanto de revelar, como de engañar. He aquí el énfasis en desvelar la realidad de las prácticas y creencias que construyen el ámbito de lo religioso: “creencias (representaciones) y ritos (prácticas) constituyen dos categorías fundamentales de fenómenos religiosos. Las primeras son estados de opinión y consisten en representaciones” (Múgica, 2006, p. 13).

Asimismo es como Durkheim analiza el fenómeno religioso desde una perspectiva netamente social, tomando de referencia las tribus totémicas de Australia. Su trabajo es muy enriquecedor a la hora de abordar cuestiones sociales y entender el mito como un fenómeno

cultural. No obstante, se trata de un análisis general que omite muchos aspectos sobre las diversidades de tribus y religiones.

Ahora bien, hay que entender también que el tiempo para el hombre primitivo es diferente al del hombre moderno. Este no encuentra un lugar para el mito en la línea de tiempo porque además ni siquiera posee el concepto lineal del tiempo. El hombre primitivo tenía la noción de un tiempo cíclico; no media los sucesos con números y fechas exactas, sino que hacían uso de los ciclos lunares, así como de los solsticios y demás. Tenían la concepción de que los sucesos tendían a repetirse, y por esta misma razón era necesaria una reactualización del origen para evitar la degeneración y vivir en concordancia con la naturaleza:

Al principio se calculaba el tiempo por las fases de la luna, y toda ceremonia importante se realizaba en una de esas fases; los solsticios y equinoccios no eran determinados con exactitud sino por aproximación a la siguiente luna nueva o llena. El número siete adquirió una santidad peculiar porque el rey moría en la séptima luna llena después del día más corto (Graves, 1985, p. 11).

Posteriormente, el tiempo pasó a medirse de manera diferente, primero medido por el calendario romano, luego el juliano y finalmente el gregoriano. De cualquier manera, a medida que el régimen matriarcal que dominaba en la Europa neolítica fue abolido paulatinamente, fueron dejándose de lado los mitos de procreación, para introducirse las leyendas heroicas. “La descendencia, la sucesión y la herencia por línea paterna impiden la creación de nuevos mitos; entonces comienza la leyenda histórica y se desvanece a la luz de la historia común” (Graves, 1985, p. 17). De este modo se abre paso poco a poco a una cultura historicista.

Con el nacimiento de las leyendas heroicas y el registro escrito de los mitos se empieza a evidenciar una emergente preocupación por el fin en la cosmogonía del griego. La filosofía griega parece ser la primera en advertir una preocupación inminente por el fin o el *telos*. De la cual se deriva mucho después una corriente filosófica denominada ‘Teleología’: “la preocupación por el

fin (telos) como tal es mucho más antigua que esta disciplina (la teleología) cuya configuración es claramente moderna. Su especulación encuentra sus orígenes entre los griegos, ya que es una noción importante en forma ya explícita con Platón (Johansen 2004) y clave en todo el sistema científico y filosófico aristotélico” (Takemura, 2016, p. 280).

El tiempo comienza a tener un carácter lineal con el registro escrito de los hechos, los mitos de creación son reemplazados por leyendas heroicas. El tiempo adquiere entonces esta propiedad de sucesos lineales y cada vez más el sentido del tiempo se vería modificado. Los cambios políticos y religiosos establecen las demarcaciones ideológicas en el subconsciente de las comunidades. De esta manera, la Biblia, por ejemplo, establecería también una escatología que implica un tiempo lineal que llega a su fin. La reproducción incesante de los hechos se pierde y nace la preocupación por el fin de la línea histórica.

Hasta el día de hoy permanecemos inscritos en un historicismo; registramos los hechos y con base en ellos nos movemos. Se trata de un tiempo lineal que avanza continuamente. Son los hechos históricos los que fundamentan nuestro ideario, junto a la ciencia. De esta manera se configura nuestro pensamiento colectivo, en una serie de eventos que siguen su curso y del cual hacemos parte. Además, con los cambios tecnológicos, el tiempo hoy en día ha sufrido drásticos cambios. El tiempo, desde la revolución industrial se ha acelerado. Las máquinas han demarcado un tiempo en el hacer más acelerado, lo que conlleva a la alteración de todos los procesos del diario vivir.

El paso del tiempo ha resultado siempre tema de reflexión. Desde que el registro de los acontecimientos empezó a demarcar este carácter lineal del tiempo, la consciencia sobre el sentido histórico estimula el pensamiento sobre una escatología y sobre cómo tendría que vivirse la vida

para vivir de la mejor manera. Este sentimiento sobre el final se puede ver en el pensamiento de algunos filósofos. Nietzsche en ‘La Gaya Ciencia’ hace un esfuerzo por definir el sentido histórico: “el sentido histórico es todavía algo tan pobre y tan frío, que muchos sienten como si fueran sorprendidos por una helada, volviéndose más pobres y más fríos. Otros creen experimentar el síntoma de una vejez que se acerca poco a poco arrastrándose, pareciéndoles nuestro planeta un enfermo lleno de melancolía que, para olvidar su presente se pone a escribir la historia de su juventud” (Nietzsche, 1982, p. 163).

Similar al tiempo primitivo, Nietzsche realiza una reflexión sobre un devenir infinito, al que se le nombra también (así como Eliade nombra el suyo): el Mito del Eterno Retorno. En una situación hipotética plantea una repetición incesante de los mismos hechos acaecidos durante la totalidad de la vida, con la diferencia de que estos ocurrirían exactamente de la misma forma que ocurrieron la primera vez, en el mismo espacio y tiempo, con la misma viveza que se experimentó en primer lugar. No hay ninguna variación posible, por lo tanto, tampoco hay una decadencia:

¿Qué dirías si un día o una noche se introdujera furtivamente un demonio en tu más honda soledad y te dijera: «esta vida, tal como la vives ahora y como la has vivido, deberás vivirla una e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que habrán de volver a ti cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido, todo lo que hay en la vida de inefablemente pequeño y de grande, todo en el mismo orden e idéntica sucesión (...) Al eterno reloj de arena de la existencia se lo da vuelta una y otra vez y a ti con él, ¡grano de polvo del polvo!»?” (Nietzsche, 1982, p. 167).

Tal afirmación parece plantearnos un incesante reinicio de la vida sin posibilidad alguna de cambio, se trata de una posición muy distinta a la del pensamiento primitivo. Sin embargo, la intención real de Nietzsche parece ser, no formular una teoría filosófica, sino plantear un escenario hipotético en el que está inscrita una reflexión moral:

¿No te tirarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablara? ¿O vivirías un formidable instante en el que serías capaz de responder: «Tú eres un dios; nunca había oído cosas más divinas?» (...) La pregunta hecha en relación con todo y con cada cosa:

«¿quieres que se repita esto una e innumerables veces más?» ¡pesaría sobre tu obrar como la carga más pesada! ¿De cuánta benevolencia hacia ti y hacia la vida habrías de dar muestra para no desear nada más que confirmar y sancionar esto de una forma definitiva y eterna? (Nietzsche, 1982, p. 167).

La pregunta: “¿quieres que se repita esto una e innumerables veces más?” establece una cuestión netamente moral. La respuesta a la pregunta implica el bienestar o el malestar de la vida transcurrida, así como el arrepentimiento o la satisfacción de vivirla con todo lo acaecido en la misma. Se plantea no sólo una vida de la que no se tiene otra opción que ser vivida, sino la actitud moral y emocional frente a la misma. La mirada del pesimista frente a la de la optimista, como una reflexión de índole filosófica. La vida que se repetirá incesantemente es la vivida por el sujeto en un primer momento, por lo que establece no una concepción de fuerza divina o superior, sino que habla de un libre albedrío.

Aunque ambos mitos del eterno retorno sean diferentes en su contenido, hay una semejanza significativa entre ambos: se encuentran ligados a un carácter moral. Mientras que en el mito del eterno retorno de Eliade, la repetición del acto cosmogónico es el dictamen de cómo las cosas deben ser para vivir de la mejor manera y no perderse en la degeneración y el pecado; Nietzsche plantea una pregunta moral que vincula exclusivamente al sujeto con su vida. La repetición de todos los actos ocurridos en la vida, aunque parezca contradictorio, en Nietzsche, como se mencionó antes, se plantea un libre albedrío. La vida que se repetirá incesantemente es la vida que traza el sujeto, no está determinada por fuerzas superiores como en el mito de Eliade, ni mucho menos se trata de la mejor vida posible. Es en cambio, la vida que tiene que ser vivida. El tema de interés en Nietzsche es el hombre mismo, mientras que en el pensamiento primitivo, el tema de interés principal es una entidad superior.

De esta manera, la noción del tiempo se presta para generar reflexiones en el ideario de la mente humana. Ya sea mediante el tiempo cíclico o lineal, la formulación de un cambio en el transcurso temporal genera inquietudes en la mente naturalmente curiosa del ser humano. Ahora bien, este tiempo afecta de manera diferente al hombre primitivo. La noción del tiempo primitivo, el cual resultaría siendo opuesta a la de hoy, se presta para otro tipo de reflexiones, o más bien, sirve a un fin de convivencia colectiva:

En realidad, si se mira en su verdadera perspectiva, la vida del hombre arcaico (limitada a la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las categorías y no a los acontecimientos, al incesante volver a los mismos mitos primordiales, etcétera), aun cuando se desarrolla en el tiempo, no por eso lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad; en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia de un tiempo. Como el místico, como el hombre religioso en general, el primitivo vive en un continuo presente (Eliade, 2001, p. 54).

Según Eliade (2001), el hombre primitivo, vive este tiempo cíclico que encuentra un fin cada cierto tiempo y es necesario actualizar al tiempo primordial para renovar todo lo que con el paso se ha podrido y degenerado, con la idea de alcanzar el modelo ejemplar de la creación y permitirse continuar en el tiempo. Mientras que el tiempo cíclico sirve un modelo seguro y circular, el tiempo histórico o lineal transcurre a merced de los acontecimientos, sin una suerte de alivio de reinicio de ningún tipo. En este sentido, el tiempo del historicista es ciertamente pesimista, pues espera encontrarse en algún momento con el final.

Esta preocupación por el fin de las cosas se le denomina ‘teología’ y se define de la siguiente manera: “el neologismo ‘teleología’ fue acuñado por primera vez por Wolff en 1728, en su obra *Philosophia rationalis sive logica*, para designar la parte de la filosofía natural que se ocupa de los fines de las cosas naturales (III § 85 y §100), a diferencia de la ciencia natural, cuyo interés se centra en las causas eficientes” (Takemura, 2016, p. 280).

La teleología implica que una cosa llega a su fin, o sea, que existe un acabamiento de un suceso. Para el griego esto implica que hay una completitud, que la cosa ha cumplido un fin: “la noción de perfección, acabamiento, o completitud que implica el *telos* es fundamental para comprender la mente griega, ya que ésta determina el camino que debe seguir todo proceso natural (Kitto 1966, p. 241-242). Esta específica idiosincrasia no es fruto de la reflexión particular de un solo filósofo, sino que pertenece al *ethos* griego” (Takemura, 2016, p. 280-281).

El estudio del fin, entendiéndolo como función de una cosa, plantea problemas del lenguaje. Hay que entender que como humanos tendemos a aludir propósitos a las cosas, en aras de proporcionar un orden estructural que permita la síntesis de la información recibida a través de los sentidos. A menudo, este orden lo atribuimos a una conciencia superior, adquiriendo así, un carácter trascendental o religioso. Según Lévi-Strauss: “si este hecho representa una necesidad básica de orden en la esfera de la mente humana, y como la mente humana, finalmente, no pasa de ser una parte del universo, entonces quizás la necesidad exista porque en el universo hay algún tipo de orden, el universo no es un caos” (Lévi-Strauss, 2002, p. 34). Pensamientos semejantes se encontraban en los planteamientos de los griegos, partiendo de la existencia de un orden perfecto que dictaminaba todo. Ejemplo de ello lo encontramos en la teoría de las formas de Platón, donde se presenta un mundo de las ideas, en oposición a un mundo de las formas. En el mundo de las ideas cada cosa se plantea en su manera perfecta de cosmos ordenado. Se trata de un mundo inteligible, en el cual se encuentran etéreamente la esencia de las cosas; las ideas, a las que sólo se puede acceder por medio de la razón. El concepto de estética también deriva de un ordenamiento perfecto dictado por el cosmos; donde tanto las cualidades visibles, como las etéreas se establecen bajo este fundamento.

Ahora bien, existiendo o no un orden racional superior que dictamine el propósito o la fortuna de una cosa, lo cierto es que la preocupación por el fin de las cosas como terminación definitiva de algo se volvió tema recurrente y de una importancia indudable en la vida del humano. Ésta es una preocupación que se ve en el hombre con conciencia histórica, producto de los cambios ideológicos debido a los cambios políticos y religiosos. Como se mencionó antes, el hombre primitivo carece de esta excesiva preocupación por un *telos*, viviendo siempre en un continuo presente.

A este tiempo circular del hombre primitivo Eliade lo nombra el mito del eterno retorno. Donde, como se dijo antes, se busca actualizar periódicamente las cosas, de manera que su decadencia desaparezca y vuelva a su estado primordial. Este modelo ejemplar es el tiempo primordial, donde las cosas son en su modelo ideal. No se trata de un deber moral, sino de un ejemplo de cómo deben ser las cosas de manera trascendental. Se apela a los dioses y a las criaturas míticas como seres superiores a los humanos, quienes originaron el mundo en su arquetipo y dictaminaron los ritos que deben seguirse para lograr la renovación de las cosas:

Para el hombre de las sociedades arcaicas, por el contrario, lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Lo esencial para él es, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al rememorarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes y los Antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen (Eliade, 1991, p. 10).

La realidad del hombre primitivo corresponde a una realidad que se desarrolla siempre en el presente, como ya se ha dicho antes. Lo importante para el hombre primitivo es el movimiento cíclico de las cosas, lo vívido. Esta particular forma de desenvolverse en el mundo trata de lograr ser parte de un todo. Cuando se busca entender una cosa, no se trata de sólo buscar definir en conceptos abstractos el exterior captado por la vista y los demás sentidos; se trata de ir más allá y

entender las cosas haciendo parte de ellas, no como un mero espectador. Entender el origen es crucial para el primitivo, pero entenderlo implica sentirlo, hacer parte de él. Cuando se dice que el primitivo conoce el origen de las cosas no se trata de un mero conocimiento teórico, sino de uno trascendental. Se aprehende del medio mediante el rito religioso, donde el primitivo desarrolla un sentir superior, en el que se traslada al tiempo primordial y vivencia el acto del origen por su propia cuenta. Se vuelve parte de un todo.

Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo. Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el tiempo primordial, el tiempo en el que el acontecimiento *tuvo lugar por primera vez*. Por esta razón se puede hablar de “tiempo fuerte” del mito: es el tiempo prodigioso, “sagrado”, en el que algo *nuevo, fuerte y significativo* se manifestó plenamente (Eliade, 1991, p. 13).

Mencionamos previamente que el hombre primitivo no se reducía meramente al acto de definir las cosas por medio de conceptos abstractos, pero por ello no significa que no lo hiciera. A menudo en la historia el hombre primitivo ha sido juzgado como un ser incapaz o inferior por el hecho de no ser capaz de realizar abstracciones avanzadas en su cabeza, lo cual es falso. Ciertamente las operaciones mentales entre el hombre primitivo y el hombre moderno son diferentes, pero hay que partir del hecho de que ambos se desarrollan en contextos diferentes. El mundo del hombre está configurado por su lenguaje. Lévi-Strauss lo menciona en su libro *El pensamiento salvaje*: “el uso de términos más o menos abstractos no es función de capacidades intelectuales, sino de los intereses desigualmente señalados y detallados de cada sociedad particular en el seno de la sociedad nacional” (Lévi-Strauss, 1997, p. 13). Por consiguiente, la configuración del lenguaje del hombre primitivo está fundada en los conceptos que le son útiles; carecen de palabras para definir conceptos generales como los de árbol o flor, pero poseen registrados un sinnúmero de especies de árboles con sus propiedades y sus biomas, entre otras.

Un aspecto muy relevante del mito tiene que ver con su carácter oral. El mito nace en las sociedades primitivas como una necesidad de comunicación del conocimiento de lo sagrado. Al no contar con un lenguaje escrito, el mito nace, se desarrolla y se transmite a través del lenguaje verbal. Esto conlleva a que el registro que se tiene sobre un mito en una comunidad sea volátil; los detalles se transforman y el mito evoluciona. En palabras de Eliade el mito “tiene una historia”:

Al igual que las Grandes Mitologías, que han acabado por transmitirse por textos escritos, las mitologías “primitivas”, que los primeros viajeros, misioneros y etnógrafos han conocido en su estadio oral, tienen su “historia”; dicho de otro modo: se han transformado y enriquecido a lo largo de los años, bajo la influencia de otras culturas superiores o gracias al genio creador de ciertos individuos excepcionalmente dotados (Eliade, 1991, p. 6).

Esta característica de modificarse y “evolucionar” tiene que ver directamente con su carácter de extinción rápida propia del lenguaje verbal. Según Serrano, como ya se trató en el capítulo 2.2, “los signos, una vez emitidos desaparecen al tiempo que dejan libre el canal para emitir otros nuevos” (Serrano, 1992, p. 53). Esto implica que el conocimiento expresado no se pueda registrar de manera literal y se vean inevitablemente cambios en la transmisión constante del mito de receptor a receptor. Estos cambios pueden evidenciarse en los registros posteriores, una vez nacido el lenguaje escrito, en los cuales siguen presentándose modificaciones, pero con espacios prolongados entre ellos. Estos cambios se deben a cambios estructurales de la sociedad, así como conveniencia política, o posición geográfica. En cualquier caso, la transmisión oral del mito, aunque no literal, permitía la transmisión del conocimiento mítico esencial. Logrando con ello expresar los signos fundamentales, como añadidura a la transmisión vivida del mito, de la que se habló recientemente.

Refiriéndose a este carácter mutable del mito Lévi-Strauss expresó:

“Se diría que los universos mitológicos están destinados a ser desmantelados apenas formados, para que nuevos universos nazcan de sus fragmentos” (Boas, 1, p.18). Esta profunda observación se olvida de tener en cuenta, sin embargo, que en esta incesante reconstrucción

con ayuda de los mismos materiales, son siempre fines antiguos los que habrán de desempeñar el papel de medios: los significados se truecan en significantes, y a la inversa (Lévi-Strauss, 1997, p. 41).

Con ello se evidencia un problema espacio-temporal, además del carácter de extinción rápida del lenguaje verbal. Ello habla de un fenómeno que va más allá de la transmisión de persona a persona y, en cambio, habla de una memoria histórica. A medida que transcurre la historia los acontecimientos son modificados según los sucesos acaecidos y el entorno en que viven y se desarrollan las personas. De esta manera, los sucesos más específicos son olvidados y reemplazados por ideas generales. Arquetipos con los que la persona pueda conectarse. Tan pronto como las generaciones son renovadas, los detalles de los sucesos se mueren con las personas. En su lugar, los detalles se generalizan. Las categorías se amplían:

El recuerdo de un acontecimiento histórico o de un personaje auténtico no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos “individuales” y figuras “auténticas”. Funciona por medio de estructuras diferentes; categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etcétera), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas (lucha contra el monstruo, hermano enemigo, etcétera) (Eliade, 2001, p. 31).

Se puede ver este fenómeno como un problema directo de las características del lenguaje, pero que se ve agravado por el inevitable transcurso de generaciones. Ello implica también una problemática sociológica, la cual se sale del tema de investigación de la tesis. Por lo pronto, nos centraremos nuevamente en los problemas del lenguaje a los que el mito se ve sometido necesariamente, pues es sólo por este medio que puede ser transmitido. El lenguaje verbal le brinda al mito unas características propias de éste. Al necesitar ser expresado por este medio el mito se encuentra pues restringido, de cierta manera, por éste: “como las unidades constitutivas del mito, cuyas combinaciones posibles son limitadas por el hecho de que se han tomado en préstamo al lenguaje, en el que poseen ya un sentido que restringe la libertad de maniobra, los elementos que colecciona y utiliza el *bricoleur* están ‘preconstreñidos’” (Lévi-Strauss, 1997, p. 38-39).

El término *bricoleur* utilizado por Lévi-Strauss es uno complejo, y por lo tanto, difícil de explicar. Por lo pronto lo entenderemos como un sinónimo del pensamiento primitivo, contrario al pensamiento científico. Entendiendo el pensamiento primitivo como una manera de operar de manera poco tradicional a través de información o fragmentos de información previamente concebidos; mientras que el pensamiento científico habla de una manera de aproximación al conocimiento por medio de las partes, siguiendo un método estricto predefinido.

En cualquier caso, el aspecto que se busca resaltar con esta cita es el *carácter discreto* del lenguaje verbal, en el que: “las unidades están totalmente establecidas y se oponen unas a otras. Son discretas en tanto que no son continuas” (Serrano, 1992, p. 56). Esto implica que es finalmente el lenguaje el que establece las reglas del conocimiento sobre el mito; es a través de éste que se puede conocer el mito, y es también por éste que existe una distancia del hombre moderno a acceder al mito. Ya que ambos, el hombre primitivo y el hombre moderno, manejan lenguajes diferentes. Se trata de un problema de traducción, del que Lévi-Strauss está consciente: “en verdad, la división conceptual varía según cada lengua” (Lévi-Strauss, 1997, p. 12); ello implica que, aunque podamos buscar términos congruentes, de ninguna manera podemos acceder por completo a la significación del mito. Después de todo, no somos hombres primitivos.

De todos modos, se puede lograr un acercamiento a las culturas primitivas y al mito a través de los registros escritos que hoy se tienen del mito. Si bien no se puede lograr llegar al tiempo primordial del que hablaba Eliade, se puede acceder a un conocimiento del mito a través de la subjetividad del individuo en contacto con el mito escrito, logrando así un crecimiento personal de éste. Pero también, un entendimiento de la historia humana.

Por otro lado, la concepción mitológica de las comunidades indígenas latinoamericanas, la cual es el tema principal de interés de esta tesis, comparte varios aspectos con la definición del mito griego y de las comunidades primitivas de la Europa neolítica, pero a su vez posee algunas diferencias propias de los sucesos acaecidos históricamente durante los procesos de conquista y colonización. Para entender el concepto del mito en Latinoamérica hay que empezar descifrando la definición de éste para las comunidades indígenas que habitaron este territorio durante este proceso de cambio: “los nombres quechuas para designar el mito son: *hatu karu willakuy*. *Hatun* quiere decir grandioso, profundo y sagrado. *Karu* se traduce como lo distante e incommensurable. *Willakuy* significa relato” (Subirats, 2021, p. 33). Se trata de un relato trascendental a la experiencia sensible que busca explicar la esencia de las cosas. Con éste se busca brindar significaciones y explicaciones de origen con la intención de entender el pasado y dictaminar, nuevamente, la manera en que la vida debe ser vivida para aprovecharla de la mejor forma.

Estamos ante una misma necesidad de orden de los elementos proporcionados por los sentidos y, por lo tanto, de entendimiento del mundo. El mito es de carácter global, todas las civilizaciones del mundo a lo largo de la historia recurrieron a éste para fundamentar sus conocimientos y ordenar la vida práctica y en sociedad. Parte de estas características compartidas universalmente está en el recién mencionado retorno a los orígenes y la difusión mediante la oralidad del mito. El mito sólo es asequible por medio de la comunicación verbal de los ancianos más sabios, ellos poseen un conocimiento que ha sido heredado de generación en generación, y corresponde a un conocimiento esencial sobre el origen de las cosas. Expresar el conocimiento sagrado va más allá de la simple expresión verbal:

Cuando un viejo xavante cuenta una historia, se transforma, comentó un grupo de sabios ancianos de la comunidad Pimental Barbosa. En su cuerpo frágil brota una fuerza nueva. Crea gestos y sonidos, expresiones y movimientos. Transporta a quien lo está escuchando a un

tiempo y espacio mágicos. Revive en cada narración el tiempo arcaico de la creación de los seres. Trae a nuestra existencia aquí y ahora los inicios primordiales en que se originaron todas las cosas. Incorpora su fuerza (Sereburá, Hipru Rupawê, Serezabdi, Sereñimirâmi, 1997: 10) (Subirats, 2012, p. 34).

El anciano actúa como un médium a través del cual se revela el conocimiento primordial. Se expresa la lengua del mito como un lenguaje trascendental del que sólo es posible conocer por medio de la experiencia vívida. En el caso de la comunicación del mito, ésta se vuelve de un carácter ritual, el cuerpo del anciano hace uso de mucho más que el lenguaje verbal para expresarse, se transporta a sí mismo y a sus oyentes a este tiempo primordial. Es como si los mismos dioses le poseyeran con este propósito.

Ahora bien, el mito latinoamericano posee ciertas diferencias en relación con el mito griego y de la Europa neolítica. Éstas tienen que ver directamente con el proceso de la colonización y de violencia histórica vivenciada por los pueblos nativos de Latinoamérica. El resultado es la caracterización común del mito como respuesta al ataque e intento de eliminación de la civilización nativa. Ello conlleva al nacimiento de mitos reivindicacionistas como Inkarrí, tema principal de esta tesis:

Según lo que surge en el estudio de los investigadores, la persistencia del mito en América Latina está estrechamente ligada a una especie de “fractura constituyente”. Ésta es la demostración de que los intentos por eliminar a las culturas nativas, llevados a cabo por los conquistadores, por las jerarquías eclesiásticas y por las élites, derivó, en todo caso, en una multiplicidad del hecho literario. Y si los mitos griegos y latinos parecen estar relacionados con una era distante a la que no se puede volver, los de América Latina dan testimonio de la coexistencia del pasado y el presente (Ritondale, 2015, p. 535).

De esta manera, la cultura de las civilizaciones nativas de Latinoamérica es obligada a sufrir un cambio drástico. Muchos de los mitos, de las costumbres, de la riqueza tanto material como intelectual y trascendental se pierden en este proceso de violencia. Bajo el nombre de colonización vinieron a inculcar al indígena en las creencias europeas y cristianas, castrando el conocimiento, y en general toda la cultura latinoamericana:

En el código maya Chilam Balam de Chumayel se dice: “Los ‘muy cristianos’ llegaron aquí con el verdadero Dios; pero ese fue el principio de la miseria nuestra, el principio del tributo, el principio de la ‘limosna,’ la causa de que saliera la discordia oculta, el principio de las peleas con armas de fuego, el principio de los atropellos, el principio de los despojos de todo, el principio de la esclavitud por las deudas [...]” Se destruyeron ciudades, conocimientos y cultos. Se eliminaron la “sabiduría” y la “razón”. “No había Alto Conocimiento, no había Sagrado Lenguaje –Prosigue este código-, no había Divina Enseñanza en los sustitutos de los dioses que llegaron aquí. ¡Castrar el sol! Eso vinieron a hacer aquí los extranjeros” (Subirats, 2012, p. 35).

El resultado de la colonización es por lo tanto el vaciamiento de la cultura indígena. Se pierde el conocimiento trascendental, las creencias, las costumbres, los ritos. Quedando así una cultura marcada por el proceso traumático. En respuesta a este proceso, nace la resistencia a través del mito, pero también a través del silencio. La historia fue escrita y contada por parte de los opresores, nunca de los oprimidos. Pero es justamente en el silencio y en la posición de subordinación que nace todo un ideario planteado desde una perspectiva de permanencia, el afianzamiento a los valores tradicionales y el deseo del retorno al tiempo en el que todo fue mejor. Entre una cultura caracterizada por una ausencia de la identidad, nace una nueva basada en una heterogeneidad y en el poder de reivindicación.

Sobre este aspecto es necesario resaltar nuevamente que la historia ha sido contada por parte de los verdugos, modificada a su conveniencia. Esto es debido a la imposición del lenguaje en el territorio colonizado. Al adoctrinar a sus indígenas en su lenguaje y sus creencias, estos se veían obligados a amputar y esterilizar su mundo. Dictando los patrones de pensamiento, de estructura, de actuar y de subordinación, los colonizadores lograron escribir la historia: “la llegada de la civilización europea al territorio americano trajo consigo la escritura, herramienta primordial que sirvió a los conquistadores para imponer su visión del mundo y configurar todo un sistema de gobierno. La palabra escrita aparece en oposición a la oralidad nativa, indígena, y da paso a una situación: el silencio de los sujetos que carecen de ella” (Díaz, 2015, p. 245). Sin embargo, de la misma manera en que el español fue impuesto como una herramienta de dominación, también se

convirtió en una herramienta para expresarse. Los abusos desmedidos y la historia por parte de los oprimidos poco a poco saldrían a flote por medio del mismo lenguaje que ellos impartieron. Primero por parte de los criollos, a través del movimiento indigenista, y cada vez más por puño y letra de los mismos afectados del proceso.

El lenguaje entonces es una herramienta de poder, que permite comunicar y transmitir ideas completamente estructuradas. Quien maneja el lenguaje, maneja la estructura los elementos cognoscitivos de aquellos que comparten y entienden el mismo idioma:

El individuo occidental posee la escritura como herramienta y la utiliza para establecer estructuras que le permitan abarcar su realidad y su manera de vivir en sociedad. La consciencia alfabética configura identidades, implica la acción de preguntarse incesantemente por el sujeto que es uno mismo y el otro que aparece sin aparecer, que se presenta ausente en silencio: el fantasma de la historiografía (Díaz, 2015, p. 247).

De esta manera, el mito indígena latinoamericano se caracteriza por rescatar la cultura de las civilizaciones nativas; mitos de origen y ritual. Pero se caracteriza también, y especialmente, por los mitos reivindicacionistas que plantean el retorno del imperio antiguo y de la inversión de los procesos de dominación. Tal es el caso del mito de Inkarrí y de muchos otros. Tenemos acceso a los mitos hoy en día gracias al registro escrito de estos, producto del trabajo de algunos antropólogos y a la comunicación de estos por parte de los descendientes de los nativos, que en ocasiones se expresan incluso en español. De esta manera el mito se vuelve material literario. Podemos evidenciar la presencia mitológica en obras de escritores latinoamericanos, tales como: *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Los Pasos Perdidos* de Carpentier, *El Pez de Oro* de Gamaliel Churata, *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo², entre muchos otros.

² "Santiago Roncagliolo (Lima, 1975) es colaborador habitual de *El País* y *El Comercio* de Lima, pero sus crónicas y reportajes han aparecido también en *National Geographic*, *Granta*, *Gatopardo* y otras revistas. Además del

Esta influencia sobre la literatura y, en general, sobre la concepción del hombre hoy en día, es posible gracias al registro que se ha llevado a cabo de los mitos, tanto los griegos y latinos antiguos, como los latinoamericanos. Todos ellos tienen origen en la oralidad, más específicamente en la poesía. El hombre primitivo hacía uso de la poesía para difundir el mito. Era la manera de referirse al conocimiento sagrado. Graves lo nombra como un “lenguaje mito-poético”:

El lenguaje del mito poético, corriente de la Antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa (...) Ese lenguaje fue corrompido al final del período minoico cuando invasores procedentes del Asia Central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remodelaron o falsificaron los mitos para justificar los cambios sociales (Graves, 1994, p. 4).

De esta manera, como lo expone Graves, la historia comienza a cambiar. Así tanto los mitos, como el lenguaje mito-poético se ven directamente afectados, obligando a sufrir cambios a conveniencia política y social. Ello devino en un cambio de régimen, paulatino, de uno matriarcal a uno patriarcal, dejándose esto entre ver en las nuevas versiones de los mitos, hoy conocidos como los clásicos griegos y romanos. A pesar de la tergiversación o los cambios en general que pudieron estos llegar a tener, esto representó un avance para la literatura. La cual se vendría a beneficiar del registro escrito de los clásicos, inspirando generaciones incluso hasta nuestros días. Y llegando a influir directamente en el núcleo de esta tesis:

Los mitos griegos “clásicos” representan ya el triunfo de la *obra* literaria sobre la *creencia* religiosa. No disponemos de ningún mito griego transmitido con su contexto cultural. Conocemos los mitos en el estado de “documentos” literarios y artísticos, y no en cuanto fuentes o expresiones, de una experiencia religiosa solidaria de un rito. Toda una región, *viva*, popular, de la religión griega se nos escapa, y precisamente porque no se ha descrito de una manera sistemática por escrito (Eliade, 1991, p. 75).

periodismo, explora todos los medios narrativos a su alcance. Entre sus novelas, *Abril Rojo* obtuvo el prestigioso premio Alfaguara 2006 y *Pudor* fue llevado al cine en España(...) Sus obras han aparecido ya en treinta países y se están traduciendo a más de diez idiomas. Ha vivido en México D:F:, Lima y Madrid. En la actualidad reside en Barcelona” (Roncagliolo, 2007, cubierta).

En el caso de las culturas nativas de Latinoamérica es también la literatura la que triunfa por encima de la oralidad, sin embargo, la diferencia radica en que la literatura latinoamericana equivale a un proceso traumático mucho más violento ejercido por los colonizadores. Mientras que en Grecia se llevaban a cabo guerras internas y cambios políticos, producto también de invasiones, en Latinoamérica se lleva a cabo una acción tajante de la cultura y el lenguaje de los nativos. Es la opresión total por parte de los extranjeros. De este modo, la literatura latinoamericana se caracterizará por mostrar la marca de este proceso traumático: “cada nacimiento es un trauma. El nacimiento de las literaturas latinoamericanas resulta particularmente traumático, debido a la forma en que la escritura irrumpió en el continente latinoamericano y a las consecuencias que esta irrupción trajo consigo” (Ritondale, 2015, p. 540).

En todo caso, el mito corresponde a una verdad sagrada y por lo tanto a una realidad en sí misma. Diferente a la idea popular difundida hoy en día del mito como invención o fábula. Hay que entender que el mito es la fuente de conocimiento de estas comunidades, y es equiparable al conocimiento científico que tenemos hoy en día. Así mismo como en el mundo moderno, desde una perspectiva historicista, se da por hecho que las cosas son tal como son debido a que se desarrollaron una serie de acontecimientos que los permitieron. Estos acontecimientos, en este caso, se encuentran registrados. De la misma manera, un mito es registrado a través de la transmisión oral. Existe en la medida que se tiene un conocimiento colectivo sobre éste y es también un suceso registrado, pero como verdad sagrada. Historia ocurrida en un tiempo primordial: “el mito cosmogónico es ‘verdadero’, porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito de origen de la muerte es igualmente ‘verdadero’, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente” (Eliade, 1991, p. 7).

De esta manera comprendemos que los mitos corresponden al argumento por el cual el hombre primitivo explica el mundo y lo conoce, igualmente que el hombre moderno lo hace a través del registro escrito de hechos. Resultan pues dos procesos similares de justificar o entender las cosas del mundo, a través de un propio sistema de creencias y valores. No se puede argumentar entonces que un proceso es más acertado o menos acertado a la hora de entender el mundo.

Para Eliade los mitos de origen son una continuación de los mitos cosmológicos, o bien, una actualización. Argumentando siempre la necesidad de volver al origen del mundo cada vez que se desea hablar sobre el origen de otra cosa. Ésta es una característica muy difundida. Podemos encontrar también la necesidad del retorno cosmogónico en Inkarrí, quien tras ser sacrificado, buscaría volver nuevamente para recrear el mundo. En este caso en específico hablamos de un mito del fin del mundo y del resurgimiento de un nuevo mundo:

Mientras que un hombre moderno, a pesar de considerarse el resultado del curso de la Historia universal, no se siente obligado a conocerla en su totalidad, el hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a rememorar la historia mítica de su tribu, sino que *reactualiza* periódicamente una gran parte de ella. Es aquí donde se nota la diferencia más importante entre el hombre de las sociedades arcaicas y el hombre moderno: la irreversibilidad de los acontecimientos, que, para este último, es la nota característica de la Historia, no constituye una evidencia para el primero (Eliade, 1991, p. 10).

El conocimiento de los mitos es mucho más allá de un mero registro o recordatorio. Se trata de un conocimiento práctico que cumple más de una función. El conocimiento mítico es holístico y se relaciona tanto con la experiencia sensible inmediata, como con la estructuración del universo y de su significado trascendental. Tratamos con un saber que abarca desde los conceptos más simples hasta los más abstractos:

No estamos frente a una falsa ciencia, ni ante una ficción arbitraria. Nos encontramos en medio de emociones, símbolos y acciones, y junto a sus expresiones artísticas capaces de revelar la historia genérica del ser humano. Su significado es al mismo tiempo genealógico, anamnésico y etiológico porque los mitos establecen un vínculo profundo entre la obra de arte y literaria, y

las memorias culturales de los pueblos, y, a través de ellas, con la propia existencia humana considerada psicológica, filosófica e históricamente (Subirats, 2012, p. 45).

Para el hombre primitivo es esencial la reactualización de los mitos, pues es a través de ellos que entiende el origen. Pero no sólo esto, sino que, gracias a ello, el hombre primitivo es capaz de repetir las acciones de los dioses, los héroes y los antepasados. Esta reactualización del mito se trata de un acto ritual, y la adquisición del conocimiento de las cosas va más allá de la teoría abstracta, se trata del entendimiento de la vivencia, el entendimiento de la acción. Según Eliade: “conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen” (Eliade, 1991, p. 10). Ejemplo de ello lo hallamos en la medicina, donde es necesario conocer el uso ritual de cada planta y elemento, así como su origen para que la curación se efectúe.

La importancia de la reactualización de los mitos tiene que ver con la importancia de la “perfección de los comienzos”. El hombre primitivo siempre aspira a vivir el tiempo perfecto, o bien, acercarse lo más posible a éste. Tal como la verdad absoluta es transmitida a través de los mitos sagrados, es como las cosas deben desarrollarse en la tierra. Conforme el tiempo pasa, naturalmente el hombre se va alejando de este tiempo primero y se va perdiendo por otros senderos. Por ello es necesaria esta reactualización, normalmente anual sobre el mito de origen: “por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora y la palabra poética restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyectan este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial” (Subirats, 2012, p. 34).

El alejamiento del tiempo primordial y la degeneración del hombre se ven relatados claramente en el mito de las edades de los hombres, donde debido a múltiples cuestiones, los hombres se van alejando cada vez más de los dioses y de su condición sagrada. Al principio de la creación nos encontramos con la raza de oro:

Súbditos de Crono vivían sin preocupaciones ni trabajo, comían solamente bellotas, frutos silvestres y la miel que destilaban los árboles, bebían leche de oveja y cabra, nunca envejecían, bailaban y reían mucho; para ellos la muerte no era más terrible que el sueño. Todos ellos han desaparecido, pero sus espíritus sobreviven como genios de los felices lugares de retiro rústico, donantes de buena fortuna y mantenedores de la justicia (Graves, 1985, p. 34).

Después nos encontramos con la llamada raza de plata: “comedora de pan, también de creación divina. Los hombres estaban completamente sometidos a sus madres y no se atrevían a desobedecerlas, aunque podían vivir hasta los cien años de edad. Eran pendencieros e ignorantes y nunca ofrecían sacrificios a los dioses, pero al menos no se hacían mutuamente la guerra. Zeus los destruyó a todos” (Graves, 1985, p. 34). Luego viene una raza de bronce: “hombres que cayeron como frutos de los fresnos y estaban armados con armas de bronce. Comían carne y pan, y les complacía la guerra, pues eran insolentes y crueles. La peste terminó con todos” (Graves 1985, p. 34). A continuación, viene nuevamente la raza de bronce, pero de hombres más nobles y generosos, engendrada por los dioses en madres mortales: “pelearon gloriosamente en el sitio de Tebas, la expedición de los argonautas y la guerra de Troya, se convirtieron en héroes y habitan en los campos Elíseos” (Graves, 1985, p. 34). La quinta y última raza, también la actual, es la edad de hierro: “indignos descendientes de la cuarta. Son degenerados, crueles, injustos, maliciosos, libidinosos, malos hijos y traicioneros” (Graves, 1985, p. 34).

La degeneración y el desgaste de las cosas a través del tiempo es una ley para el hombre primitivo, como en las edades del hombre, como en otros mitos se evidencia esta mentalidad. La

reactualización del mito corresponde a la renovación de las cosas, así como del hombre mismo, para vivir en el tiempo mítico y asemejarse lo más posible a este tiempo primordial sagrado.

El mito de las edades del hombre tiene que ver con el olvido, que para el hombre primitivo: “el verdadero sacrilegio es el olvido del acto divino” (Eliade, 1991, p. 52). Olvidar es perderse a sí mismo, mientras que recordar es característica del dios eterno e inmutable. La memoria tiene un gran peso en la mitología y hace parte de lo que se considera el conocimiento y lo correcto. El deber ser contra el pecado que es el olvido.

El deseo de conocer el origen, más que una característica primitiva, es algo asociado a la naturaleza humana en todos los tiempos. Siempre queremos saber el origen de las cosas. Los mitos brindaban ese conocimiento a las civilizaciones antiguas. Se trataba de un conocimiento sagrado que se revelaba a ciertos hombres, y sólo era posible para el resto de la comunidad acceder a ellos por medio de estos. Los que crean los mitos no son cualquier persona, son unos hombres privilegiados en la comunidad. Un ser que tiene contacto directo con la naturaleza y que las cosas se revelan ante él. Usualmente, éstos son los chamanes, los únicos capaces de vivir estas experiencias religiosas y predicarlas. Se trata de experiencias trascendentales que revelan epifanías y guían la existencia del hombre. La comunidad se encarga de extender y conservar el mito como verdad y guía religiosa.

El tema en cuestión de esta tesis es la traducción de un medio a otro del mito en la literatura, pero, ¿cómo llega el mito a influir en la literatura en la época contemporánea? Para entender esta influencia hay que regresarnos a los orígenes. El mito tiene inicio en la oralidad de las comunidades primitivas en las que se busca dar significado a cuestiones de origen y significación de los hechos a partir de estos.

Como se mencionó anteriormente, el medio por el cual el mito era transmitido era la poesía, entendiéndose como un lenguaje mágico por el cual se comunicaban los conocimientos esenciales. Iba más allá del mero recitar, y se consideraba que era una invocación de la mismísima diosa, la que Graves llama la Diosa blanca. Ésta era una diosa única que se le asociaba a la Luna. El uso de este lenguaje mágico se llevaba a cabo en ceremonias rituales donde algunas: “datan de la época paleolítica, y (...) éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, “verdadera” en el moderno sentido nostálgico de “el original inmejorable y no un sustituto sintético” (Graves, 1994, p. 4).

En ese entonces se creía en una única diosa, la cual había dado origen a todo. Era una comunidad matrilineal que rendía tributo recurrente a la diosa, para actualizar el mito cosmogónico, así como los demás mitos. Se tenía en cuenta los ciclos de la luna para medir el tiempo y establecer las ceremonias rituales. Por lo tanto, la poesía es el lenguaje de la diosa, en el cual se le invoca para restablecer el orden original de las cosas. La historia cambiaría, y la diosa sería sustituida por una figura masculina para justificar los cambios históricos y políticos. Pero, aun así, la poesía sigue instaurada en el común de las sociedades primitivas y pasaría a las nuevas generaciones con una significación diferente.

¿Cómo evolucionaría el papel de la poesía hasta nuestros días? El carácter mágico-mítico se perdería poco a poco para hacer parte de un lenguaje de características particulares. La poesía se convertiría en un lenguaje autorreferenciado, que se vale por sí mismo. Las propiedades mágicas se convierten en formales y pasa a tener una intención diferente ya no ligada a la Diosa Blanca, sino con múltiples propósitos, a menudo de carácter moral. Significar en sí la poesía ya es problemático, pues es en sí misma muy amplia. Según Graves la función de la poesía no cambia en relación con el pasado, continúa siendo el lenguaje por el cual se alaba a la diosa:

La función de la poesía es la invocación religiosa de la Musa; su utilidad es la mezcla de exaltación de horror que su presencia suscita. ¿Pero “en la actualidad”? La función y la utilidad siguen siendo las mismas; sólo la aplicación ha cambiado. Esta era en un tiempo una advertencia al hombre de que debía mantenerse en armonía con la familia de criaturas vivientes entre las cuales había nacido, mediante la obediencia a los deseos del ama de casa; ahora es un recordatorio de que no ha tenido en cuenta la advertencia, ha trastornado la casa con sus caprichosos experimentos en la filosofía, la ciencia y la industria, y se ha arruinado a sí mismo y a su familia (Graves, 1994, p. 8).

El punto de vista de Graves corresponde a una visión primitiva de la poesía que difícilmente podría ser asimilada en nuestros tiempos. Sin embargo, tanto Graves como Eagleton o Eco están de acuerdo en que el carácter original de la poesía se ha perdido debido a las nuevas estructuras de poder. En el caso de Eagleton y Eco hablamos de la hiperreproductividad y el capitalismo, quienes marcarían un nuevo ritmo de vida y abrirían paso a una visión mucho más superficial en el diario vivir, y como consecuencia, las áreas del conocimiento y la expresión se verían afectadas: “lo que amenaza con desbaratar la sensibilidad verbal es el mundo sin profundidad, mercantilizado e instantáneamente legible del capitalismo avanzado, con su desaprensiva forma de tratar los signos, la comunicación computarizada y su rutilante empaquetamiento de la ‘experiencia’” (Eagleton, 2010, p. 26).

Eagleton argumenta que debido al nuevo ritmo de vida de la época industrializada el hombre está privado de la experiencia sensible. La alta demanda del trabajo de la industria deja desposeído del propio tiempo de experiencia al hombre, lo que termina rotulando a la experiencia misma como concepto del vivir. Es decir, la persona se desenvuelve en conceptos antes que en los perceptos mismos. La fotografía del recuerdo será más valiosa que el viaje mismo pues es el equivalente de que se realizó un viaje. De la misma manera, los nuevos conocimientos serán el registro de las opiniones interpersonales. No hay una experiencia real a la hora de adquirir conocimientos o vivencias:

La advertencia de que la experiencia misma se está perdiendo en nuestro mundo ha sido expresada desde Heidegger hasta Benjamin y más allá. Sorprendentemente, lo que está en peligro en nuestro planeta no es el medio ambiente, las víctimas de la enfermedad o de la opresión política, o los que son lo suficientemente temerarios como para oponerse al poder corporativo, sino la *experiencia misma* (Eagleton, 2010, p. 26).

Ésta es una posición completamente opuesta a la expresada por Graves cuando advierte que la poesía equivale a un lenguaje mágico-mítico. En este respecto, la experiencia de la vivencia del mito original es lo más importante. No se conceptualiza la vivencia, sino que se experimenta directamente. El mito es la vía por la cual se conduce a la experiencia original; se entienden realmente las cosas en la medida en que son vividas. El conocimiento del mito nunca es estéril. No se trata de conceptos que aluden a la experiencia sensitiva, sino que conocer el mito es también hacer parte de la experiencia ritual, por lo tanto, la experiencia vívida.

No basta conocer el mito, sino reproducirlo ritualmente para entender el significado real del mismo. La experiencia original alude al primer instante en el que se vivencia algo. La misma concepción es expresada por Eliade cuando dice que lo importante en el mito es vivir el origen de la cosa misma. Se busca experimentar únicamente este comienzo como experiencia trascendental y no como una repetición más del acto: “las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo. Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial, el Tiempo en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez” (Eliade, 1991, p. 13). De esta manera, el acto ritual tiene como propósito el vivenciar la primera experiencia de la cosa. El cual está profundamente ligado al mito, que correspondería al conocimiento integral del origen de algo.

Ésta es la visión primitiva en la que nace la poesía, la cual se contrapone a la visión industrializada, capitalista y globalizada. Eagleton termina expresando en su argumento: “la modernidad nos ha despojado de muchas cosas: el mito, la magia, el parentesco, la tradición, la

solidaridad; y ahora ha logrado por fin desposeernos de nosotros mismos” (Eagleton, 2010, p. 26). Mientras que Eco se expresa de la poesía contemporánea de la siguiente manera: “la poesía contemporánea ha señalado el camino para una simbolización cada vez más subjetiva, privada, compartible sólo por el lector que consigue identificarse, por vía de congenialidad, con la situación interior del artista” (Eco, 1994, p. 251). Hablamos de un lenguaje que se ha reducido a conceptos y ya no sirve a un fin ritual ni sagrado. Ahora la poesía se limita a un público muy específico con intenciones muy específicas. Se expresa en cuanto a la experiencia personal, dejando de lado un poco la visión extremista de la carencia de experiencia de Eagleton. Lo que podemos subrayar de la nueva poesía es que se limita a un público y experiencias reducidas. Se pierde el carácter colectivo, así como el mítico-ritual.

Ahora bien, la nueva definición de poesía, como se insinuó anteriormente, es de carácter formal. El lenguaje del poema está empleado de manera tal que sea un todo organizado, donde cada palabra esté en el lugar correcto. No hay posibilidad alguna de alterar el orden, pues las palabras tienen significación de acuerdo al lugar que ocupan en el poema. En este respecto el poema conserva las características mitológicas de la creación; del orden en oposición al caos. El origen se lleva a cabo en la medida que se organiza el caos, y los mitos rituales tienen como función la reactualización de este ordenamiento. He ahí el legado histórico de la poesía primitiva:

¿No forma parte de la propia definición de poesía que absolutamente nada esté fuera de lugar, que ninguna palabra sea vacua o superflua, que cada uno de sus elementos colabore con el resto para lograr un todo integrado? Ésta es, en general, la idea de la poesía compartida por muchos de sus comentaristas desde Coleridge a I. A. Richards, de Goethe a los *New Critics* estadounidenses. El poema es secretamente una versión del Estado bien ordenado. Y, por lo tanto, -al menos para pensadores tan iconoclastas como Freud- es también la imagen misma de un fetiche. Es una respuesta cosificada a una realidad cosificada (Eagleton, 2010, p. 28).

Las palabras ya no se limitan a convenciones de significados, sino que se valen de la significación dentro del poema mismo. Por ello se dice que el poema es autorreferencial y que no

cumple una función comunicativa establecida por el lenguaje verbal cotidiano propiamente, sino que se vale de sus propias reglas. De cualquier manera, claramente, el lenguaje poético continúa ligado al lenguaje verbal cotidiano, por la etimología que brinda la experiencia del lenguaje. Pero, es en cierta medida que se puede vislumbrar este carácter cosmogónico que tiene el lenguaje poético: “la poesía es el lenguaje en el que el significado o sentido es *el proceso global de la propia significación*. Es, por lo tanto, un lenguaje que siempre, en algún nivel trata de sí mismo. Hay algo circular o autorreferencial incluso en los poemas más públicamente comprometidos” (Eagleton, 2010, p. 31).

También se le define a la poesía como el: “lenguaje en el que el significante predomina sobre el significado” (Eagleton, 2010, p. 54). Es decir, hablamos de un lenguaje netamente simbólico, donde la forma prima sobre su contenido. Pues el contenido se deriva de la totalidad de la forma del poema mismo. Eco afirma que el lenguaje poético es reflexivo, pues el contenido del mismo requiere la actividad mental de significación en el propio contexto del poema:

Esto es posible aunque se mantenga como “símbolo” la aceptación actualmente difundida (y ampliada al considerar “simbólico” todo hecho artístico) de un signo particularísimo que no aparece consumado en el acto de captar lo señalado, sino que se percibe y aprecia conjuntamente con él, en virtud de aquella asimilación orgánica por la que, como hemos indicado, el símbolo poético es semánticamente reflexivo, en el sentido de que es una parte de aquello que significa (Eco, 1994, p. 233).

Ahora bien, el poema está claramente influenciado por el mito y, es el mismo, tema recurrente de la poesía. La poesía y la literatura son ambos lenguajes verbales, que se sirven del mismo sistema de signos. Como dos disciplinas de un mismo lenguaje la poesía y la literatura también se ven influenciadas entre sí. Especialmente la literatura se nutre de la poesía, al brindarle posibilidades narrativas y creativas particulares. De esta manera, la literatura se ve influenciada por el mito, desde los tiempos de Homero hasta la actualidad.

Pero a pesar de expresarse a través del lenguaje verbal, ambas formas del lenguaje son muy diferentes entre sí. Para empezar, además del carácter autorreferencial del poema, existen otras características formales que se le atribuyen al mismo. Incluso con sus notables diferencias entre un poema y otro, Eagleton se esfuerza en definir la poesía:

Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos. Esta definición tan anodina, antipoética hasta el extremo, podría ser la mejor que podemos lograr. Antes de diseccionarla parte por parte, fijémonos en lo que no dice, en vez de en lo que dice (Eagleton, 2010, p. 35).

Se trata de un lenguaje que posee características tan diversas que son difíciles de encasillar en unos mismos conceptos. De esta manera, Eagleton hace mención de las características que suele tener un poema, sin significar esto, que cada poema deba presentarlas todas. Sino que justamente debido a la variedad de formas en que un poema puede ser escrito, busca rescatar las particularidades que puede éste tener, en aras de definir más precisamente lo que es.

Eagleton trata de definir la poesía en un sentido negativo, definiéndolo por aquello que carece a partir de una definición muy superficial: “para empezar, no se hace referencia alguna a la rima, el metro, el ritmo, las imágenes, la dicción, el simbolismo o a elementos semejantes” (Eagleton, 2010, p. 35). Es bien, una característica por la que se reconoce el poema mismo, mas no se trata de una ley obligatoria. Formalmente la poesía se sirve de estos conceptos derivados de la música para generar una pieza en conjunto que funcione como una unidad que sirva a un fin específico. En el pasado no se concebía una pieza poética que no contara con esta musicalidad, sin embargo, como se mencionó antes, ya no es estrictamente necesario.

Otro aspecto importante por el que se conoce o se identifica la poesía es la repetición: “la repetición también participa en otro de los efectos del poema” (Eagleton, 2010, p. 37). Como complemento de la musicalidad de la pieza, a menudo se hace uso reiterado de ciertas palabras para

lograr este ritmo, o bien, para generar una reacción específica al poema mismo. La repetición también puede proporcionar un énfasis sobre una palabra. Formalmente se sirve de esta herramienta para generar el efecto deseado.

Otra característica, probablemente la más importante, es que el poema se encarga de cuestiones morales: “es poesía también porque realiza una declaración ‘moral’” (Eagleton, 2010, p. 38). No entendiendo la moralidad en su significado más distinguido habitualmente; no hablamos de un *deber ser*, sino que se habla de una manera de vivir: “en realidad, la moralidad en su sentido tradicional, antes de que los defensores de la obligación y el deber le echasen el guante, es el estudio del modo de vivir más plenamente y más alegremente; y el término ‘moral’ en este contexto hace referencia a un enfoque cualitativo o evaluativo de la conducta humana y la experiencia” (Eagleton, 2010, p. 38).

Ello implica que los poemas tienen que ver con el carácter mismo de vivir bien, cualitativamente, y no del cómo vivir. Se tratan los valores humanos, significados y propósitos, según Eagleton. Es hablar acerca de la humanidad como tal, de las cuestiones significativas de emociones en relación con el ambiente: “por lo tanto, otro antónimo de la palabra ‘moral’ en este sentido podría ser ‘empírico’” (Eagleton, 2010, p. 39). Se entiende entonces este carácter moral como un conocimiento acerca de vivir mejor, por lo que se expresa a un nivel cognitivo, en oposición a la experiencia. De alguna manera se busca enseñar a través del mito la manera de característica más cualitativa de desenvolverse en un campo en cuestión.

Hablamos entonces de un carácter ficcional de la poesía, donde se tratan cuestiones de importancia en la vida del ser humano a un nivel meramente conceptual: “‘ficcionalizar’, por lo tanto, consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a

propósitos más amplios” (Eagleton, 2010, p. 42). Esta ficcionalidad de la poesía hace parte de sus características mismas. Cuando se nos presenta un mito, se nos presenta a un nivel de abstracción librado de la experiencia, pero es a partir de sus demás características que se logra una aproximación deseada a la pieza en su conjunto, la que vale por sí misma al fin que desea su autor.

En su contraposición encontramos la literatura, como otro medio que se vale del lenguaje verbal. Hablamos de que la poesía se vale de un lenguaje que es autorreferencial, o que puede tener su propia significación dentro de la pieza. Pero, en el caso de la literatura no es así. Lo que se dice se debe interpretar en función de cómo se dice. Hablamos de una literalidad: “en parte, cuando definimos una obra como ‘literatura’, nos referimos a que lo que se dice debe interpretarse en función de cómo se dice. Es el tipo de escritura en la que el contenido y el lenguaje utilizado para expresarlo forman una unidad inseparable. El lenguaje forma parte de la realidad o la experiencia en lugar de ser un simple vehículo para transmitirlos” (Eagleton, 2016, p. 7).

Valiéndose de las características propias del lenguaje verbal, la función de la literatura es expresar una experiencia en sí misma. Ya no contamos con la lírica, la rítmica, la repetición o demás características del poema. Sino que contamos con la literalidad de las palabras. Haciendo uso de ellas se busca crear un mundo en sí mismo. Claramente el lenguaje verbal trabaja por asociaciones de conceptos, pero lo que se busca en la literatura es vivenciar la experiencia por medio de las palabras. O sea, como si se tratara de la experiencia real o la experiencia inmediata. Esta concepción de la literatura es una heredada por la visión romántica:

En cualquier caso, la visión según la cual las obras literarias se ocupan de lo tangible y lo inmediato y no de lo abstracto y lo general es bastante reciente; nos ha llegado básicamente procedente de los románticos. Samuel Johnson, que escribió durante el siglo XVIII, consideraba que no era de buen gusto preocuparse en exceso por lo específico, puesto que lo universal le parecía mucho más seductor. Para alguna gente hoy en día esto resultaría casi tan extraño como creer que la trigonometría es más excitante que el sexo. Esto demuestra hasta

qué punto el Romanticismo, con su pasión por lo particular, ha transformado sigilosamente nuestra sensibilidad (Eagleton, 2016, p. 34).

Se busca vivenciar una experiencia ficticia por medio del lenguaje verbal. Ello conlleva, por supuesto, un alto grado de imaginación tanto del escritor como del lector. Se trata de la creación de mundos posibles y disfrutables que se expresan a través de este medio escrito. La intención y el medio son radicalmente distintos de los de la poesía. Pero también, cabe aclarar que, aunque la literatura se trate de un lenguaje altamente creativo, este está siempre influido de la experiencia y de otras obras literarias:

Toda obra literaria se remite a otras obras, aunque sea de forma inconsciente. Y aun así, la apertura de un poema o una novela también parece surgir de repente de una especie de silencio, puesto que inaugura un mundo ficticio que no existía hasta el momento. Tal vez sea lo más parecido que podamos encontrar al acto divino de la creación, como solían creer algunos artistas del Romanticismo. La diferencia es que nosotros formamos parte de la creación, estamos metidos en ella, mientras que, en el caso de un libro de Catherine Cookson, siempre podemos devolverlo al estante o simplemente deshacernos de él (Eagleton, 2016, p. 9).

Ello resulta de una confluencia natural, pues el lenguaje verbal parte de la experiencia sensible. Y, como se expresó antes, el lenguaje verbal nos brinda unas posibilidades expresivas prácticamente infinitas. Pero hacer uso del lenguaje verbal es ligarse por completo a lo conceptual, por lo tanto, las posibilidades creativas están limitadas por las mismas características del medio. Ello deviene en que las obras literarias se nutran siempre las unas de las otras. Estableciéndose como literatura, las mismas obras literarias sirven como modelos de otras, por lo que terminan siendo punto de partida de las obras venideras: “en cualquier caso, incluso la obra literaria más innovadora está formada, entre otras cosas, por fragmentos y despojos de innumerables textos preciosos. El medio con el que se plasma la literatura es la lengua, y cualquier palabra que utilicemos estará manchada, empañada, gastada y ajada por los moles de millones de veces que se ha empleado previamente” (Eagleton, 2016, p. 93).

Esclareciendo las diferencias más características de la poesía y la literatura queda reafirmar que como formas que se valen de un mismo lenguaje, las influencias entre una y otra son connaturales. Así como las de la literatura y las artes, pues se sirven todas de imágenes que provienen de perceptos. Al ser el mito un tema originario de la poesía misma, es natural que se derive en la influencia de otros lenguajes o formas de expresión. De esta manera, a través de la historia e incluso en la época contemporánea, el mito resulta un tema recurrente de la literatura de todo el mundo, incluyendo la latinoamericana. Podemos evidenciarlo en la obra materia de esta tesis *Abril Rojo*, u otras como, *La Tumba del Relámpago* o *Leopardo al Sol*.

1.2. Dimensión simbólica y poética de la mitología

Ya se nos ha imbuido anteriormente en la concepción colectiva de las comunidades primitivas, donde el mito abarca un papel fundamental. Para entender al hombre primitivo hace falta descifrar el contenido mitológico al que tenemos acceso a través de los registros escritos que, si bien se han modificado a lo largo de la historia, nos brindan un acercamiento general a sus principios. Aun siendo estos bastante limitados comparados con el conocimiento transmitido oralmente, nos dejan entrever un mundo ideario vastísimo que parte desde esta oralidad de las comunidades primitivas. En la cual se difunde el pensamiento que forja el diario vivir de estas comunidades.

Si analizamos con detenimiento los simbolismos presentes en los mitos podemos encontrar desde acontecimientos históricos reales, figuras y títulos de personajes reales, hasta patrones de conducta éticos dictados en los mismos, así como cambios políticos y sociales de las comunidades: “las vidas de personajes como Heracles, Dédalo, Tiresias y Finco abarcan varias generaciones, porque son títulos más bien que nombres de determinados héroes” (Graves, 1985, p. 17).

A primera vista, desde nuestro pensamiento moderno individualista, es posible llegar a pensar que las narraciones mitológicas no parecen tener otro fin que el entretenimiento o el libre desarrollo de la creatividad. Sin embargo, es bien conocido por el corpus de esta tesis, que cada elemento que se encuentra en el mito tiene un significado trascendental y se establece en los principios que rigen el pensamiento colectivo de la época y el lugar:

Es de lamentar que a pesar del fuerte elemento mítico que contiene el cristianismo, la palabra “mítico” haya llegado a significar “fantástico, absurdo, no histórico”, pues la fantasía desempeñó un papel insignificante en la evolución de los mitos griegos, latinos y palestinos, o de los mitos celtas hasta que los troveres franconormados los convirtieron en irresponsables novelas de caballería. Todos ellos son recuerdos serios de costumbres o acontecimientos religiosos antiguos y son tan dignos de confianza como la historia una vez que se comprende su lenguaje y se tienen en cuenta los errores en la transcripción, las malas interpretaciones de un ritual obsoleto y los cambios deliberados hechos por razones morales o políticas (Graves, 1994, p. 7).

Esta desviación del sentido del mito se ha integrado en la cotidianidad del lenguaje y constituye un grave desacierto a la hora de enfrentarse históricamente a la condición humana. Hace parte de la intención de esta tesis recuperar el sentido original del mito y distribuir este conocimiento a artistas e instruidos, a través de la sensibilidad presente en la obra a presentar. Pero también a través de la evidencia simbólica presente en el mito y otras formas de expresión de las que trata este apartado.

A través del análisis minucioso de los mitos es posible conocer significaciones intrínsecas de la comunidad a la que pertenecen, de la esencia de su vida y lo trascendental de la misma. El análisis de estos símbolos nos puede brindar un conocimiento único sobre la comunidad; su perspectiva del mundo, sus prácticas, datos estrictamente regionales y geográficos. Pero también sucede a menudo que podemos encontrar un mismo tema que se trabaja desde comunidades diferentes. De hecho, podemos encontrar temas recurrentes en los mitos de diferentes comunidades alrededor del mundo.

Parece ser que a menudo los grupos humanos se sienten inquietos por los mismos temas en cuestión, independientemente de su localidad o las condiciones particulares a las que puedan llegar a someterse. A este fenómeno se le conoce como “arquetipos”; los cuales son los temas recurrentes de interés y representación sobre los mismos aspectos de la vida. Temas que se encuentran expresados en la misma condición humana, su psique y su estancia en la Tierra, como espacio de conocimiento: “los arquetipos son imágenes primordiales que parecen residir profundamente en el ego o en la sociedad y los mitos son las más puras expresiones de tales imágenes en muchas experiencias humanas” (López, 2007, p. 269).

De esta manera, experiencias similares captadas por humanos habitando el mismo mundo, permite que se desarrollen los mismos temas en los códigos de comunicación humana y abarquen tanto la oralidad como los registros escritos de las comunidades:

Es por esto que Frye refuerza la idea de una estrecha relación entre literatura y sociedad. Señala que toda literatura está imbuida con el mismo orden mitológico del mundo, con los mismos patrones culturales que revelan y moldean la psique humana y la vida social. Establecen que una característica del arquetipo es la recurrencia del mismo. Desde los tiempos prehistóricos hasta la era actual el arquetipo expresa la reacción del hombre frente a situaciones similares. Cada generación reconoce los mitos y responde emocionalmente frente a ellos, ya que de una forma u otra son los mismos (López, 2007, p. 270).

Por consiguiente, es posible efectuar un análisis mitológico individual a partir de las particularidades regionales, la significación intrínseca de cada elemento empleado en el mito y las diferencias encontradas en relación con otros mitos. O bien, puede establecerse un análisis comparativo a partir de las similitudes arquetípicas presentes en dos o más mitos. Ya que hemos abordado anteriormente la manera en que un mito puede expresarse sobre temas humanos trascendentales que hablan de una comunidad, su historia y su ética. A continuación, se busca ejemplificar el simbolismo presente en los mitos a través de fragmentos de algunos de estos y estableciendo análisis comparativos y de significación de los mismos. La idea es brindar un vistazo de la riqueza simbólica del mito a través de las dos metodologías arriba mencionadas. Para ello nos servimos de los autores: Robert Graves, Félix Báez Jorge, Rosa López D'Amico, entre otros.

Para empezar nuestro análisis simbólico de los mitos partiremos de los mitos cosmogónicos; los hombres primitivos inmersos en el mundo y buscando una razón de la existencia del todo, se vieron en la necesidad de responderse esta pregunta a través del dictamen superior del mito. Los símbolos presentes en la cosmogonía delatan en principio la estructura mitológica de todo un pueblo, a través de lugares y personajes sagrados, como los dioses, se establece su código ético de conducta, así como su estructura cognitiva. Nos ayudaremos revisando en principio el mito pelasgo de la creación, mito extendido en la Europa neolítica, en paralelo al Génesis y otros mitos:

En el principio Eurínome, la Diosa de Todas las Cosas, surgió desnuda del Caos, pero no encontró nada sólido en qué apoyar los pies y, en consecuencia, separó el mar del firmamento y danzó solitaria sobre sus olas. Danzó hacia el sur y el viento puesto en movimiento tras ella pareció algo nuevo y aparte con que poder empezar una obra de creación. Se dio la vuelta y se apoderó de ese viento norte, lo frotó entre sus manos y he aquí que surgió la gran serpiente Ofión (Graves, 1985, p. 24).

Primeramente, se habla de una diosa como creadora del mundo, y más que creadora, como una procreadora del mundo. Que sea una imagen femenina la que origina el mundo habla acerca de un sistema matriarcal propio de las culturas de la Europa neolítica, donde esta única diosa recibe diferentes nombres y se le es venerada como la imagen que origina todo: “toda la Europa neolítica, a juzgar por los artefactos y mitos sobrevivientes, poseía un sistema de ideas religiosas notablemente homogéneo, basado en la adoración de la diosa Madre de muchos títulos” (Graves, 1985, p. 8-9). A estos mitos se les denomina pelasgos: “el nombre de ‘pelasgos’ llegó a aplicarse vagamente a todos los habitantes pre-helénicos de Grecia” (Graves, 1985, p. 26). Las influencias de estos pueblos fueron las que determinaron la ideología mítica en Grecia, antes de los tan conocidos mitos griegos. Los cuales corresponden ya a un sistema completamente diferente; patriarcal y patrilineal. Estos cambios se llevaron a cabo para ejercer un cambio político e ideológico en los griegos.

Se le atribuye el don de concebir a la gran diosa gracias a su figura femenina, como una madre que engendra el mundo. El símbolo de la madre como creadora a través de la concepción resultaba el más natural, correspondiendo a la realidad práctica, donde es ella la imagen sagrada de la que todos nacemos. El elemento sexual está siempre presente libre de prejuicios, siendo, naturalmente, la vía de la procreación. De hecho, se le juzga a menudo a los mitos prehelénicos por ser “demasiado sexuales” y “orgiásticos”. Estos calificativos parecen injustificados dado que el carácter sexual presente en estos no conlleva esta carga ética en absoluto, sino que responde al libre desarrollo de la sexualidad y su práctica ritual referente a la fertilidad y el origen.

Ahora bien, la narración del mito se presenta protagonizada por una diosa, un ser sobrenatural que posee poderes igualmente sobrenaturales. Representa la concepción de soberanía y omnipotencia que únicamente podría tener un ser capaz de estos actos. Se justifica un acto tal como la existencia del todo bajo la acción de un ser que supera en proporciones desmesuradas las capacidades de la humanidad por sí misma. Por ello es necesario que la protagonista presente características de tal envergadura. Que en sí mismas se basan en actos reales experimentados por la humanidad, como son la fecundación y la concepción, pero se elevan a un nivel trascendental. Pero además de ello, se trata de una cosmovisión matriarcal, donde la protagonista se vale por sí misma para crear el mundo, sin ayuda de un semental:

Eurínome bailó para calentarse, cada vez más agitadamente, hasta que Ofión se sintió lujurioso, se enroscó alrededor de los miembros divinos y se ayuntó con la diosa. Ahora bien, el Viento Norte, llamado también Bóreas, fertiliza; por ello las yeguas vuelven con frecuencia sus cuartos traseros al viento y paren potros sin ayuda de un semental. Así fue como Eurínome quedó encinta (Graves, 1985, p. 24).

La insistencia del mito sobre la obra de la creación de la diosa sin ayuda de una figura masculina es sumamente relevante, porque habla de esta cosmovisión matriarcal-matrilineal de la que se ha hablado recientemente. Este pensamiento estaba estrechamente arraigado en la conciencia colectiva de estas comunidades de la Europa neolítica y conducían completamente su estilo de vida. Se honraba frecuentemente a la diosa y a la mujer como figura materna-creadora. Se reivindicaba esta idea sagrada bajo actividades rituales y orgías que redignificaban a la diosa, y buscaban la reactualización del momento creador, como diría Eliade, “el mito del eterno retorno”.

En cuanto a la figura del hombre se encuentra completamente subordinada a la de la mujer. Se le delega a tal punto de excluirlo en su totalidad de la procreación: “no se honraba la paternidad y se atribuía la concepción al viento, la ingestión de habichuelas o a la deglución accidental de un insecto; la herencia era matrilineal y a las culebras se las consideraba encarnaciones de los muertos” (Graves, 1985, p. 25). El nacimiento de Ofión está dispuesto de tal manera que delegue el papel

masculino en la creación, atribuyendo su existencia al viento. De la misma manera, cada creación de la diosa es atribuida a sí misma, a pesar de hacer una clara referencia del acto de procreación, esta carece de la figura masculina.

La gran diosa del mito pelasgo tiene la capacidad de crear a partir de la acción de una manera instantánea. La narración del mito conduce la manera en que el mundo se va creando en consecuencia del movimiento de la diosa. Se trata de una figura que en su naturaleza tiene la capacidad de emanar la vida y de conducir a su voluntad los flujos vitales. Encontramos una acción creadora instantánea similar, pero con marcadas diferencias, en el acto de la creación del dios judío en el Génesis, presente en la Biblia: “cuando Dios emprendió la creación del Cielo y la Tierra, no encontró a su alrededor más que Tohu y Bohu, es decir el Caos y el Vacío, la faz del abismo, sobre el que Su Espíritu se cernía, se hallaba envuelto en la oscuridad. En el primer día de la Creación, en consecuencia, dijo: "Haya luz", y hubo luz” (Graves, 1969, p. 9). De entrada, encontramos una similitud evidente entre ambas cosmogonías; ambas se desarrollan en un espacio caótico del vacío, donde la entidad divina procede a generar un orden. En este caso Dios es la figura protagónica que tiene la capacidad de crear a voluntad. Es indispensable el carácter superior de esta figura creadora, donde se justifica su existencia con base en los actos magnificentes que puede lograr, y configura así, el proceso de conocimiento de las comunidades primitivas a partir de figuras y acciones que puedan establecer respuestas convincentes a la hora de entender el mundo. Los nombres de Tohu y Bohu se perderían en una segunda versión del Génesis, buscando así, establecer a Dios como la única entidad superior reconocible en el acto de la creación.

La mención de Tohu y Bahu en realidad es muy importante, pues se les denomina como Caos y Vacío. Su propósito en el mito es establecer una definición opuesta a la existencia, que se expresa con la intención de generar este contraste entre lo que es creado y lo que no lo es. Pero

Caos y Vacío son ya “algo” que se denomina como un “no algo”. Es una estructura del caos que sólo puede ser organizada por medio del mandato divino.

Ahora bien, la creación de Dios es una creación de orden verbal. A través de imperativos es capaz de hacer brotar de la nada las cosas. Las cuestiones de orden y significación se revelan en la estructura del mito, la cual se mantiene a lo largo de todo éste:

En el segundo día hizo un firmamento para separar las aguas que estaban sobre el firmamento de las que estaban debajo, y lo llamó "Cielo". En el tercer día juntó en un lugar las aguas de debajo de los cielos y apareció lo seco; y a lo seco llamó "Tierra" y a la reunión de las aguas "Mar". Y le dijo a la Tierra que brotara hierbas y árboles.

En el cuarto día creó el sol, la luna y las estrellas.

En el quinto día, los grandes monstruos del agua, los peces y las aves.

En el sexto día, los animales de la tierra, los reptiles y al hombre.

En el séptimo día, satisfecho con su obra, descansó (Graves, 1969, p. 9).

La estructuración de caos, tiene que ver con el proceso de lenguaje, donde nombramos en función de generar una estructura mental del conocimiento que puede ser comunicada con nuestros semejantes. Es a través del lenguaje que formulamos el mundo. Como lo expresaría Lévi-Strauss: “la división conceptual varía según cada lengua” (Lévi-Strauss, 1997, p. 12). La necesidad de nombrar en categorías y entender el surgimiento de las cosas es la materia del mito, respondiendo a la necesidad humana de comunicarse y entender el mundo.

Ahora bien, la diferencia más notable entre ambos mitos corresponde a la figura creadora. Mientras que el mito pelasgo se trataba de una diosa única omnipotente, en el Génesis se trata de un único dios omnipotente. De la misma forma, el carácter de procrear el mundo se pierde con la figura masculina, en su lugar simplemente existe la creación desde la nada misma. El mandato de Dios es la acción misma de la creación.

Mientras que en el mito pelasgo de la creación la misma es dirigida por la acción de la diosa como el movimiento que se presenta en la narración, en el Génesis la acción de Dios es netamente verbal. Dios hace uso de sus poderes creadores superiores mediante el uso de imperativos; así crea

el mundo. El carácter de figura masculina elimina la acción procreadora, y ya no hay una imagen mental del proceso de la creación como una danza, sino que se vuelve un elemento formal del lenguaje. La aparición en el plano existencial de cada cosa tiene que ver con su nombramiento. Recibir un nombre la crea, de la misma manera que algo existe en nuestra consciencia en el momento que podemos definirlo en una categoría. Nombramos las cosas en función de lo que no son. De esta manera, la creación del Génesis resulta más abstracta y responde simplemente al formal desarrollo de la pregunta de la creación del mundo.

Se pueden encontrar algunas diferencias en el Génesis I y el Génesis II. La más notable tiene que ver con el orden de la creación misma: “pero algunos dicen que después de crear el Cielo y la Tierra, Dios hizo que una niebla humedeciese la tierra seca para que pudiesen brotar los pastos y las hierbas. Luego hizo un jardín en Edén, y también un hombre llamado Adán para que lo cuidara, y plantó en él árboles. Luego creó todos los animales, las aves y los reptiles, y por fin la mujer” (Graves, 1969, p. 9). La delegación de la figura femenina es evidente, donde su creación parte de la costilla de la figura masculina y encuentra su función en la mera compañía del hombre. Dejándola para el final de la creación, también se busca subordinarla a un nivel de necesidad más bajo sobre todo lo demás creado. Todo esto, proceso de cambios políticos y poder que se llevaron a cabo ya antes en Grecia y otros países.

Las notables diferencias entre el mito hebreo y el pelasgo provienen de la necesidad de los judíos de crear una propia religión que no se subordinara a otras, pues dada su condición política, la independencia política era necesaria. Y la religión era la vía de lograr este acometido: “una minoría israelita, pequeña pero fuerte, era dirigida por el gremio de los profetas (...). Estos profetas veían que la única esperanza que tenía Israel de conservar su independencia nacional consistía en un monoteísmo autoritario y declamaban incesantemente contra la adoración de las diosas en los bosquecillos sagrados cananeos” (Graves, 1969, p. 5).

Antes de la imposición de la biblia todavía algunos de los judíos honraban a la gran diosa de la Europa neolítica, por lo que fue necesario establecer el adoctrinamiento religioso mediante el mito bíblico, donde los nuevos patrones hegemónicos establecerían el patrón de conducta y subordinación nacional. Si bien la Biblia alardea de ser un texto religioso no mitológico, lo cierto es que se basa fuertemente en los antiguos mitos de otras civilizaciones. La Biblia tenía esta función política e ideológica de establecer un régimen patriarcal monoteísta autoritario para poder establecer un estado sólido que pudiese resistir las guerras. Por lo que, para instaurarse en la mente de los palestinos, era necesario aludir a las creencias que fundamentaban sus pensamientos: los mitos.

Es también cierto que se seguía estudiando los mitos griegos, porque la Iglesia se hizo cargo de las escuelas y universidades que exigían la lectura de los clásicos; y los nombres de las constelaciones que ilustraban esos mitos estaban demasiado bien consagrados para que se los pudiera alterar. Sin embargo, el mito hebreo patriarcal y monoteísta ha establecido firmemente los principios éticos de la vida occidental (Graves, 1969, p. 8).

Podemos encontrar grandes similitudes entonces entre mitos hebreos y griegos, donde los mitos de uno sirven como fundamento para la creación de los otros. Ejemplo de ello lo encontramos en el mito de Cam donde se puede ver la similitud con el mito de la conspiración contra Cronos:

El mito de Cam fue en un tiempo idéntico al de la conspiración contra el desvergonzado Cronos por sus hijos Zeus, Poseidón y Hades; Zeus, el más joven, fue el único que se atrevió a castrarlo, y como consecuencia se convirtió en el Rey del Cielo. Pero la castración de Noé por Cam (o Canaán) ha sido extirpada del Génesis inmediatamente antes de la línea: “Despertó Noé de su embriaguez, supo lo que con él había hecho el más pequeño de sus hijos”. La versión revisada, una lección moral de respeto filial, condena a Cam a servidumbre perpetua bajo sus hermanos mayores por un delito no peor que el haber visto accidentalmente la desnudez de su padre (Graves, 1985, p. 5).

En el caso de la castración de Urano parece ser que evidencia nuevamente acontecimientos históricos, pues Hesíodo, quien lo relata, parece indicar la alianza de varios pueblos pre-helénicos: “la castración de Urano no es necesariamente metafórica si algunos de los vencedores provenían del África oriental, donde, hasta el presente, los guerreros gallas llevan al combate una hoz en

miniatura para castrar a sus enemigos; hay estrechas afinidades entre los ritos religiosos del este de África y los de la Grecia primitiva” (Graves, 1985, p. 36).

Retomando el mito pelasgo de la creación, podemos hallar elementos simbólicos altamente interesantes: “luego asumió la forma de una paloma aclocada en las olas, y a su debido tiempo puso el Huevo Universal. A petición suya Ofión se enroscó siete veces alrededor de ese huevo, hasta que se empolló y dividió en dos. De él salieron todas las cosas que existen, sus hijos: el sol, la luna, los planetas, las estrellas, la tierra con sus montañas y ríos, sus árboles, hierbas y criaturas vivientes” (Graves, 1985, p. 24-25). La figura del huevo creador del todo es un tema arquetípico en gran número de culturas alrededor del mundo. La asociación de la imagen creadora con el huevo, tiene que ver, claramente, con la experiencia real del empollamiento de las aves y otros animales, de donde emerge la vida. También puede deberse su recurrencia a lo compacta y homogénea que es su imagen. Diferente a la procreación de los mamíferos, el huevo establece cierto anonimato, pues su contenido no es evidentemente observable. Símbolo que resulta claramente práctico a la hora de representar el origen. También es de sumo interés la repetición masiva del arquetipo indiscriminadamente de la localidad y el carente intercambio entre algunas de estas culturas:

En el ritual del antiguo Egipto el universo se denominaba “huevo concebido en la hora del Gran uno de la fuerza doble”. El dios Ra fue figurado resplandeciendo en su huevo. El grabado de un papiro (Edipus Egipciacus de Kircher) muestra la imagen de un huevo flotando encima de una momia, alusión evidente a la vida intrauterina. El símbolo cósmico del Huevo del Mundo se halla en la mayoría de las tradiciones de la India. La esfera del espacio recibía este nombre; el huevo estaba constituido por siete capas envolventes. El Huevo de Oro es seno del que nace Brahma (Báez, 2012, p. 251).

Los anteriores son sólo una mínima parte de los ejemplos del símbolo del huevo en mitos. Esta imagen siempre representa el momento en que la existencia se lleva a cabo, de un punto de no existencia a uno de existencia, estos son mitos ovogénicos. Pero también, se trata en ocasiones de un símbolo que trata de la vida del más allá o post-mortem. Se trata de un renacer en un tiempo cíclico, el que se asocia también a la redondez de la forma del huevo. De esta forma, se aplica el

“mito del eterno retorno” de Eliade desde la dimensión simbólica del huevo. En el caso del mito pelasgo de la creación se narra precisamente una ovogénesis, en la que el mundo es el resultado de su propia fecundación.

Sobre la presencia de ovogénesis en las culturas mesoamericanas y suramericanas, María Burela cita a Krickeber sobre la presencia del símbolo del huevo en la mitología peruana: “el hecho de que los hombres y héroes culturales hayan nacido de huevos es una idea que se encuentra en las leyendas peruanas, desconocida en la Mitología de México y Centro América” (Burela, 1983, p. 40). Podemos encontrar la imagen del huevo también en las culturas primitivas de nuestro propio país:

Hacia el norte, en la Sierra Nevada de Santa Martha (Colombia), los coguis o cágabas de idioma chibcha (descendientes posibles de los taironas), imaginaban el universo como un gran huevo. De acuerdo con la Ley del Haba, la Madre Universal, se cree que el recién nacido sale del útero de su madre carnal para entrar al huevo cósmico (el útero de Haba), que se divide en nueve tierras, o sea las nueve hijas de la diosa. Los coguis se llaman a sí mismos “gente de jaguar”, “los hijos del jaguar” (Friedman y Arocha, 1985:304ss) (Báez, 2012, p. 254).

Báez Jorge afirma en su artículo *El Simbolismo de la Ovogénesis en Mitologías Andinas y Mesoamericanas* que:

Tal como se evidencia en el material mítico presentado en este abordaje preliminar, el simbolismo de la ovogénesis en los Andes y Mesoamérica patentiza el complejo misterio de los orígenes del caos al orden, de la no vida a la vida. Estos procesos se inscriben en las categorías del tiempo mítico (tiempo circular), y se estructuran en los marcos de la dialéctica de lo sagrado con especial referencia a la antropogénesis (Báez, 2012, p. 257).

La carga histórica e ideológica permanece registrada en los mitos, expresados de tal manera que sirvan a una función adoctrinadora. Podemos darnos una idea de ello en el mencionado mito pelasgo de la creación: “Eurínome y Ofión establecieron su residencia en el monte Olimpo, donde él irritó a la diosa pretendiendo ser el autor del Universo. Inmediatamente ella se golpeó en la cabeza con el talón, le arrancó los dientes de un puntapié y lo desterró a las oscuras cavernas situadas bajo la tierra” (Graves, 1985, p. 24). En la que Graves afirma que: “Ofión, o Boreas, es la serpiente demiurgo del mito hebreo y

egipcio; en el arte mediterráneo primitivo se muestra constantemente a la Diosa en su compañía” (Graves, 1985, p. 25).

La supremacía de la diosa frente a Ofión reafirma su autoridad como figura sagrada, lo cual establece los valores hegemónicos de conducta de sus comunidades, mientras se eleva sobre el demiurgo hebreo y egipcio. También puede simbolizar la soberanía matriarcal, donde la figura femenina se superpone sobre Ofión que, si bien no se le es asignado un género, y el mito insiste en la ausencia de una figura masculina en la creación, su papel tal se asemeja a la figura masculina subordinada.

Finalmente, encontramos en la finalización del mito pelasgo de la creación una explicación de la existencia de las constelaciones, así como de la existencia del hombre:

A continuación, la diosa creó las siete potencias planetarias y puso una Titánide y un Titán en cada una: Thía e Hiperion para el Sol; Febe y Atlante para la Luna; Dione y Cno para el planeta Marte; Metis y Ceo para el planeta Mercurio; Temis y Eurimedonte para el planeta Júpiter; Tetis y Océano para Venus; Rea y Crono para el planeta Saturno. Pero el primer hombre fue Pelasgo, progenitor de los pelasgos; surgió del suelo de Arcadia, seguido de algunos otros, a los que enseñó a construir chozas, alimentarse de bellotas y coser túnicas de piel de cerdo como las que la gente pobre lleva todavía en Eubea y Fócida (Graves, 1985, p. 25).

Nuevamente el mito se encuentra basado en la experiencia práctica del hombre, en necesidad de nombrar los astros que su vista alcanzaba. Las sociedades primitivas se encontraban siempre enteramente fascinadas por el firmamento diurno y nocturno y se movían con base en éste. El calendario estaba basado en las fases de la Luna, su guía eran siempre el sol y las estrellas. Eran unos astrólogos sorprendentes. Tal era la utilidad de los astros que fue necesario en su conocimiento atribuir una figura superior a cada uno.

También la presencia de los titanes y las titánides demuestra parte del sincretismo cultural llevado en Grecia tras las múltiples invasiones:

Los Titanes (señores) y las Titánides tenían sus equivalentes en la astrología babilonia y palestina primitiva, en la que eran deidades que regían los siete días de la semana planetaria sagrada; y pueden haber sido introducidas por los cananeos o hititas, colonia que se estableció

en el Istmo de Corinto a comienzos del segundo milenio a. de C. (...), o también por los heladas primitivos (Graves, 1985, p. 26).

El resultado de este sincretismo resulta en la lucha de las ideologías que vendrían siendo representadas por el mito. Aqueos, jonios, eolios, griegos; todos estos pueblos hicieron parte del proceso de fusión producto de las invasiones. Los pueblos invasores tuvieron primero que establecerse demográficamente, para luego establecer sus corrientes de pensamiento, su religión y costumbres. Se trataba de una lucha ideológica que se registraría posteriormente en el mito griego por medio de entidades sagradas, lugares y acontecimientos muy específicos presentes en las creencias de los otros pueblos.

Los mitos, como ya se mencionó antes, se basan en hechos reales. Ejemplo de ello lo encontramos en la guerra entre dioses y titanes registrada en los mitos griegos, donde apenas puede entenderse la razón de esta disputa. En este punto ya no hablamos de mitos de origen, sino de leyendas heroicas que, tras haberse sustituido el régimen matriarcal y matrilineal, prosperan en la visión religiosa de los griegos:

La fábula Gigantomachia, la lucha de los dioses olímpicos con los gigantes, se refiere seguramente a una ocasión análoga pero muy posterior, cuando los griegos consideraron necesario subyugar a los belicosos magnesianos en sus fragosidades de Pelión y el Osa, al parecer por la perturbación que causaban sus prácticas exogámicas que se oponían a la teoría patriarcal olímpica y les daba una reputación innecesaria de maníacos sexuales; registra también la existencia del talismán de Hércules contra la pesadilla (Graves, 1994, p. 48).

Otras figuras y criaturas de los mitos griegos son las representaciones de tribus o comunidades primitivas que entraron en conflicto producto de este sincretismo. Este es el caso de los cíclopes:

Los cíclopes parecen haber sido un gremio de forjadores de bronce de la Hélade primitiva. Cíclope significa “los de ojo anular”, y es probable que se tatuaran con anillos concéntricos en la frente, en honor del sol. La fuente del fuego de sus hornos; los tracios siguieron tatuándose hasta la época clásica. (...) Los cíclopes tenían también un solo ojo en el sentido de que los herreros se cubren con frecuencia un ojo con un parche para evitar las chispas que vuelan (Graves, 1985, p. 30).

Otro ejemplo de cómo la historia funda mitos lo podemos ver a continuación, donde personajes mitológicos son el resultado de todo un pueblo, de una ideología. A veces representa personajes reales, o cargos que persisten tras generaciones. Los conflictos y guerras son representaciones de hechos verdaderos, como se evidenció anteriormente en algunos ejemplos. La relación entre Zeus y Hera y su casamiento forzoso tiene su fundamento en hechos históricos también: “el nombre de Hera, habitualmente considerado como una palabra griega que significa ‘señora’, podría representar una Herwá (Protectora) original. Era la Gran Diosa prehelénica” (Graves, 1985, p. 51). Nuevamente se hace alusión a la latente religión de las civilizaciones antiguas que se perdieron tras la conquista: “el casamiento forzoso de Hera con Zeus conmemora las conquistas de Creta y la Grecia micénica –es decir, cretanizada– y el derrocamiento de su supremacía en ambos países” (Graves, 1985, p. 51). De esta manera se registran los acontecimientos históricos a manera de religión y fundamentos ideológicos, pues el mito es el fundamento ético de las sociedades en aquella época y marca el estilo de vida de las mismas.

Este conflicto entre ambas civilizaciones se ve retratado a través de las figuras de los dioses. Se evidencia una resistencia contra las conquistas según la narración del mito:

Los mitos de las disputas de Zeus con su esposa Hera (un nombre de la Gran Diosa), con su hermano Poseidón y con Apolo de Delfos, indican que los dananeos y los pelasgos ofrecieron una firme resistencia, en un principio, a la revolución religiosa. Pero una Grecia unida se apoderó de Troya, ciudad situada a la entrada de los Dardanelos y que cobraba el derecho de tránsito de su comercio con el Mar Negro y el Oriente (Graves, 1994, p. 48).

Otro dato interesante sobre la estructura mitológica tiene que ver con su carácter arquetípico, y los temas que se repiten alrededor del mundo. La relación filial de personajes importantes en la historia mitológica; los personajes protagonistas con poderes sobrenaturales suelen estar siempre emparentados por su sangre, pero también, es muy común que independientemente de esto, se desarrollen relaciones conyugales entre la misma estirpe. De esta manera, el nacimiento de otros seres mitológicos sobrenaturales se explica por la herencia producto

de la sangre. Entonces, los matrimonios y relaciones filiales no eran mal vistos, de hecho, se utilizaban para conservar la pureza de la sangre. Zeus y Hera son ejemplo de ello pues, siendo hermanos, también son esposos. O también podemos encontrar esta relación en el mito peruano de Manco Capác y Mama Ocllo, donde igualmente se repite este suceso arquetípico.

En el mito de los hermanos Ayar encontramos también un tema arquetípico, en el que se representa a los humanos como una raza indigna en relación con los dioses y figuras sagradas. La condición de figuras indignas y de nula o escasa relevancia en las historias cosmológicas y de origen tiene que ver con el nivel de subordinación ideológico; donde el hombre, indigno por naturaleza, no tiene otra opción que acogerse al mandato divino dictado por los mitos: “cuando el Sol no había enviado aún las cuatro parejas al Mundo, los hombres no merecían el favor divino. Devorábanse unos a otros, hurtaban, asesinaban por los más fútiles motivos, embriagábanse hasta caer al suelo privados de sentido. En la tierra no tenían jefe y en el cielo no reconocían amo” (Valdelomar, 2010, p. 2).

Condición similar la encontramos en el mito griego de las edades de los hombres, donde una descripción semejante aparece adscrita a la quinta raza de los hombres, raza de hierro: “la quinta raza es la actual de hierro, indignos descendientes de la cuarta. Son degenerados, crueles, injustos, maliciosos, libidinosos, malos hijos y traicioneros” (Graves, 1985, p. 34).

La diferencia radical entre ambos mitos se encuentra en la ubicación mitológica en que estas razas se desarrollan; mientras que en el Mito de los Hermanos Ayar la raza indigna hace parte de los hombres antes de la llegada de las cuatro parejas al mundo; la raza de hierro indigna griega es posterior al tiempo primordial, como una raza de humanos que solían ser dignos, pero ya no lo son, pues el tiempo les ha dejado caer en decadencia. Mientras que la primera representa una perspectiva ideológica positiva, en cuanto los hombres se vuelven mejores; la segunda representa una negativa, que alude a que alguna vez el hombre fue una criatura digna, y ya no lo es nunca

más. La intención del mito griego tiene como propósito atribuir la creación del hombre a un acto que transcurre en un tiempo primordial, fuera del tiempo cronológico; que sirve como recordatorio de que el origen de todas las cosas tuvo un origen perfecto, ligado al mito de la perfección de los comienzos. Esto con la intención de validar el universo mitológico griego en su totalidad y generar un recordatorio de la inferioridad humana que lo delega a cumplir los mandatos divinos.

En el caso del mito indígena las cuatro parejas tienen la función de rescatar a la humanidad de su condición indigna, se presentan como mesías enviados por el Sol. El mismo tema es manejado en la religión judeo-cristiana, al Dios enviar a su hijo Jesús a morir por los pecados de los hombres. El caso de Inkarrí, tema principal de interés de esta tesis, se inscribe igualmente en este arquetipo mesiánico.

Además de ser mesiánico, según las clasificaciones de Eliade (2001), es posible definir el mito de Inkarrí bajo varias instauraciones. Primeramente, el mito se inscribe también como un mito fundacional; es cosmogónico, pues apela a los orígenes, y en él se narra la fundación del Tawantinsuyo. Se trata de la creación a partir del centro, el cual es Cusco. Pero es también escatológico en la medida que anuncia el fin del proceso con el asesinato de Inkarrí; la colonización se asemeja al fin del mundo. Empero, asociado al retorno a los orígenes, Inkarrí se proclama como el mesías que regresará para efectuar el Pachakuti; la inversión de los roles y el orden tal como está establecido. El eterno retorno de Eliade se cumple a cabalidad en el mito de Inkarrí, el cual apela a la reconstrucción de un nuevo mundo tras destruido el primero, característica arquetípica de los mitos escatológicos. El mito de Inkarrí puede ser de esta manera, fácilmente equiparado a otros, en la medida en que presenta semejanzas inscritas en los arquetipos universales. Se llevará a cabo un análisis comparativo más profundo en el apartado 1.3.

Ahora bien, la descripción de estos humanos indignos y degenerados mencionados recientemente en el Mito de los hermanos Ayar es la siguiente:

Deshonestos y crueles, engendraban hijos en las mujeres cautivas y los cebaban para comérselos. Cuando las hembras comenzaban a ser estériles, comíanlas asadas. No respetaban ancianos, padres, hermanos ni hijos. Carecían de Incas y de leyes, de afectos y de virtudes. No tenían curacas legítimos, y el más fuerte de la tribu se apropiaba de la hacienda común. Padecían prematuramente de males repugnantes y desconocidos. Sus almas oscuras descendían a las más tenebrosas regiones del Maschay. Tan viles que olvidaban a sus muertos (Valdelomar, 2010, p. 2).

Cabe prestar especial atención a cómo se presenta el olvido en relación con los demás males. Se establece una comparación tal, que deja entender que, entre todos los males, éste es el peor. Ya lo mencionaba Eliade: “el pecado más grave es el ‘olvido’” (Eliade, 1991, p. 52). Esto con relación al olvido del acto primordial, pero también es aplicado al olvido de los muertos, quienes poseen una carga religiosa e histórica trascendental, pues es por ellos y por sus actos en vida que estamos en el mundo. En las culturas primitivas, especialmente las americanas, pero también las egipcias, orientales y muchas otras, los ancestros tienen un papel fundamental en la vida religiosa. Siempre hay una preocupación sobremanera de brindar comodidades a los difuntos tras su partida y brindarles tributo frecuentemente. Las posiciones sobre la muerte según la región son siempre variadas, pero es siempre un tema de interés de todas las comunidades.

En suma, el material mitológico analizable es prácticamente de un carácter infinito. Existen tantos mitos como comunidades desarrolladas a través de la historia y del mundo entero. Incluso entre una misma comunidad y pocos años o ningún año de diferencia, se pueden encontrar diversas versiones de un mismo mito. Está claro que cada palabra adscrita en el mito tiene una función de ser, y posee por ello, una significación simbólica. Al ser el lenguaje la vía de organización y comunicación de las ideas, las experiencias reales y la configuración psicológica son transmitidas mediante las ideas fundamentales presentes en el mito: “en realidad, el mito es el vehículo no consciente de significaciones ligadas a la naturaleza interna del universo y de la vida humana; es íntima su relación con el rito y su actualidad operante deriva de su repetición en el culto o en la historia del mundo o del hombre” (López, 2007, p. 275).

De esta manera, los simbolismos presentes en un mito nunca son aleatorios. Corresponden a una necesidad, a un hecho o a la representación de ideas fundamentales. Leerlos con atención y descifrarlos es la parte difícil. Sin embargo, es necesario entender cómo los humanos abstraemos del contexto en función de comunicar ideas y formular leyes sociales y trascendentales, con la idea de aspirar a vivir una vida ética. Entendiendo la vida ética como la mejor manera de vivirla, especialmente en sociedad: “el mito ha servido siempre como una validación sucinta de leyes enigmáticas, ritos y costumbres sociales” (Graves, 1969, p. 3).

El mito tiene una función ideológica, pero también un carácter trascendental; por medio del cual se vive los mitos a través de las experiencias rituales y la actualización periódica. En la experiencia real de las comunidades primitivas, el mito va mucho más allá de la tradición escrita transmitida de generación en generación. Se trata de un conocimiento vívido que se experimenta en la actuación:

“Vivir” los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente “religiosa”, puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La “religiosidad” de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exaltantes, significativos; se asiste de nuevo a las obras creadoras de los Seres Sobrenaturales; se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los Seres Sobrenaturales (Eliade, 1991, p. 13).

Nosotros no tenemos acceso a este conocimiento de la manera que estas comunidades lo tenían. La distancia espacial y temporal nos establece en una condición tal en la que nos es imposible aprehender por completo la esencia de los mitos, o descifrarlos de una manera inequívoca. Sin embargo, es posible mediante los análisis efectuados, llegar a aproximarnos a la realidad de estas comunidades de una u otra forma.

El carácter esencial que debemos rescatar de la aproximación de estos mitos, no es tanto su significación fiel, inequívoca, sino su actitud religiosa frente a los aspectos de la vida. Mariátegui afirmaba:

Pero el hombre –sostenía– como la filosofía lo define, es un animal metafísico. No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza sobrehumana; los demás hombres son el coro anónimo del drama (Flores, 2006, p. 78).

Esta concepción religiosa resulta en una forma de vivir el mundo que es aplicable a nuestra condición en este espacio y tiempo en el que nos encontramos. Vista de esto, lo encontramos en las afirmaciones ideológicas de Mariátegui, que terminarían inspirando toda una generación y lograrían abrirse paso en la política peruana.

Anteriormente se relacionaron la literatura y la poesía como lenguajes que se valen del mismo sistema de signos, pero que sus intenciones y formas de expresarse varían radicalmente. Entendiendo a la poesía como el lenguaje del mito, el cual ejerce una clara influencia en múltiples obras literarias. Ahora bien, se habló de que el universo mitológico está plagado de símbolos. Símbolos complejos que buscan trascender e integrarse en la vida diaria. El caso de la literatura no es muy distinto. Ésta se sirve también de numerosos símbolos; tantos como el autor desee. Estos pueden basarse en símbolos mítico-poéticos, símbolos referenciales de otras obras literarias, o incluso símbolos referenciales de la vida real; acontecimientos que tuvieron lugar en un espacio o lugar determinado. A menudo la información de los sucesos ocurridos se tergiversa, o bien, busca no ser tan fidedigna al acontecimiento real. Esto con la intención de evitar involucrarse en ciertas cuestiones, o simplemente por el hecho de darse licencia de hacer volar la imaginación y alimentar los hechos de la manera que le parezca más adecuada a los fines a su autor.

Abril Rojo es una novela que presenta tanto símbolos mito-poéticos, como símbolos referentes de acontecimientos reales en el tiempo. La intención del autor es tomar estos elementos de la realidad peruana; su vivencia y su pensamiento mítico, para llevar a cabo un ejercicio ficcional de lo que bien podría no serlo. La historia de la novela se ubica tras unos años de la caída de la

guerrilla Sendero Luminoso en la ciudad de Ayacucho, donde se originó. Y donde la violencia y las masacres se volvieron parte del diario vivir:

En la novela *Abril Rojo*, premio Alfaguara 2006, Roncagliolo nos descubre el descuartizado cuerpo de Inkarrí mediante una trama policíaca, en el contexto de la Semana Santa del año 2000, en Ayacucho. Cuna de la guerrilla maoísta Sendero Luminoso, fundada por el profesor universitario Abimael Guzmán. A partir de 1980, esta organización terrorista decide llevar a cabo los postulados de Mariátegui mediante estrategias de violencia que en su mayoría rayaron la barbarie y el mesianismo (Ramírez, 2013, p. 138).

Sendero Luminoso fue una organización terrorista en el Perú, liderada por la brillante mente de un profesor llamado Abimael Guzmán. Sus fundamentos comunistas se servían de los postulados de Marx, Lenin, Mao Tse-Tung y Mariátegui. Todo comenzó cuando en el olvidado departamento de Ayacucho se inauguró la renombrada Universidad de San Cristóbal, donde Abimael fue maestro: “a pesar de su nombre católico, la Universidad de San Cristóbal seguía los principios del fundador del Partido Comunista del Perú, el ideólogo José Carlos Mariátegui” (Roncagliolo, 2007, p. 49).

Mariátegui encontraba el problema latinoamericano en las clases oprimidas y marginadas; los indígenas, así como las mujeres y los negros. En su opinión, el retraso latinoamericano y sus problemas sociales y políticos se encontraban en que estas clases oprimidas no tenían voz ni voto en las decisiones importantes de las naciones. Mariátegui analiza Latinoamérica, empezando por el Perú, desde una perspectiva marxista-socialista. Él encuentra solución en un desarrollo socialista de la nación, donde la misma clase oprimida, sea partícipe en las decisiones políticas y no sea marginada. En el caso de Marx se trata del proletariado, en el caso de Mariátegui se traduce como el problema del indio; pero no entendiéndolo como un socialismo que acoja al indio, sino que sean los mismos indios partícipes de su propia liberación: “el papel que Marx atribuyó al proletariado en la lucha de clases, Mariátegui se la atribuyó al indio. Ciertamente Mariátegui no trató el

problema del indio como problema étnico, sino que lo elevó a un problema de clases y lo entendió como problema de la nación” (Flores, 2006, p. 84).

También es importante resaltar que Mariátegui pensó en un socialismo latinoamericano, no solamente peruano; donde las clases oprimidas de los países latinoamericanos se unieran en aras de lograr su liberación, sirviéndose del fallido ejemplo europeo: “no se planteó el problema del Perú ensimismado en sus raíces incas. No pensó para un Perú un autismo social y político; muy al contrario, pensó a Perú en una esfera de relaciones a escala mundial” (Flores, 2006, p. 87). Era claro que para Mariátegui la solución consistía en un socialismo, pero enfocado en los problemas que atacaban a Latinoamérica: “Mariátegui persistió siempre en la idea de que el socialismo y el indigenismo debían confluir el uno con el otro. Su interés fue plantar en América Latina las bases del marxismo. Esta plantación debía tener como referente el mundo indígena. Con esto, Mariátegui trató de naturalizar el marxismo en América Latina” (Flores, 2006, p. 82).

El papel que halla Mariátegui en el indigenismo consiste en la atenta observación que hace sobre Latinoamérica. Tanto el proceso de colonización, los procesos de segregación, como el problema de la tierra, estaban inscritos en el indígena y, por lo tanto, en el latinoamericano. Hay que entender entonces, que antes de la ideología liderada por Mariátegui, el indigenismo ya hacía parte de la concepción latinoamericana: “el indigenismo latinoamericano es anterior al socialismo del siglo XXI” (Santiváñez, 2010, p. 147). Y haciendo uso de ésta es que el mismo logra acentuar este pensamiento en el subconsciente colectivo a través del mito. Y también logra hacerse un espacio en la política peruana: “la restauración del trono inca es una ucronía sin asidero político real, y así lo entiende el indigenismo político. Pese a todo, apela al mito, a la utopía andina, creyendo descubrir en la comunidad indígena algunos rasgos que la pueden hacer particularmente sensible a la doctrina marxista” (Santiváñez, 2010, p. 155).

Ahora bien, los postulados de José Carlos Mariátegui, así como el trabajo antropológico de José María Arguedas, a través del mito de Inkarrí, despertarían el espíritu de lucha y reivindicación del indígena:

A partir del hecho histórico de la colonización española en América Latina el relato mítico se ha constituido en un mecanismo de memoria histórica y también de resistencia ideológica. El mito de Inkarrí en el Perú es un ejemplo de ello. A partir del trabajo del escritor y antropólogo José María Arguedas la visibilizarían de este relato cultural, en la segunda mitad del siglo XX, lo ha convertido en una imagen literaria de complejo valor político, estético e ideológico en la novela peruana contemporánea (Ramírez, 2013, p. 136).

De esta misma manera, Mariátegui entendía que era necesario servirse de las creencias de la tradición incaica para despertar el espíritu de lucha y reivindicación a partir de la reconstrucción de la propia identidad indígena demacrada por este mismo proceso de la colonización. “Mariátegui afirmaba: ‘El socialismo nos ha enseñado a plantear el problema del indígena en nuevos términos’. Mariátegui tenía claro que para revalorizar el camino indígena tenía que recoger una parte importante de la tradición incaica que sirviera de soporte para responder al naciente capitalismo de su tiempo” (Flores, 2006, p. 79).

Consciente de todo esto, el profesor Abimael Guzmán despertó y lideró el movimiento guerrillero más numeroso y letal de la historia del Perú, a partir de la estructuración de una ideología comunista-socialista, donde la figura de Mao Tse-Tung, y posteriormente la suya propia, serían el pensamiento de una gran masa de peruanos inconformes e indigenistas:

En esa facultad de educación y bajo ese control ideológico se formaban quinientos estudiantes por curso que se convertían en maestros escolares, universitarios y técnicos a lo largo de toda la Sierra Sur. Abimael era consciente de eso y le sacó el máximo provecho a su posición. En sus propias palabras: “El movimiento estudiantil se fue propagando a las provincias ayacuchanas. ¿Por qué? Algunos compañeros de educación enseñaban en esos colegios, generaron una fuerte lucha, se expandió... se enviaron personas a Huancayo, Ayacucho y Apurímac y también a Cuzco, para vincularse con otros colegios, el plan era mover toda la región sur.” (Roncagliolo, 2007, p. 51-52).

Este gran movimiento ideológico terminaría en la guerra más brutal que tendría Perú en su historia. Desde 1980 que empezaron las acciones subversivas, influyendo en las elecciones, incitando a no votar, hasta poco más de la captura de su líder en 1992: “Guzmán declaró una guerra contra el estado peruano que duró más de diez años y se saldó con 69.280 muertos y desaparecidos” (Roncagliolo, 2007, p. 16). Los movimientos de Sendero incluían acciones tales como el asesinato sistemático de autoridades civiles y políticas, así como de campesinos de acciones dudosas, como ladrones. Las acciones de Sendero se volvieron tan brutales que llegaron a perder el apoyo de los campesinos que se habían ganado en un comienzo. Recurrían frecuentemente a métodos de tortura y explosivos. Posteriormente a la captura del 12 de septiembre de 1992 y a la disuasión a Guzmán de firmar un acuerdo de paz, Sendero se dividió y se convirtió en una guerrilla menor.

Hay que aclarar que la violencia era por parte y parte. La guerrilla Sendero Luminoso tenía la particularidad de no llevar uniforme ni ninguna distintiva particular, por lo que para los militares les resultaba casi imposible distinguir a los guerrilleros del civil normal. Esto llevó a la toma de medidas desesperadas y al asesinato desmedido de culpables e inocentes por igual. Fue una guerra fundada en la ideología, donde el enemigo comunista era invisible y omnipresente. Fue parte de la estrategia formulada por Abimael provocar esta reacción por parte de las autoridades políticas y militares, a través de la incitación al genocidio: “Guzmán había planteado una guerra política, y las fuerzas armadas sólo sabían de estrategia militar. Y a veces ni eso, porque también tenían miedo. Como ni siquiera veían al enemigo, mataban a ciegas, se desmoralizaban, actuaban erráticamente. Y le daban argumentos políticos a Sendero. Así, cada vez que querían golpearlo, lo alimentaban” (Roncagliolo, 2007, p. 112).

Ahora bien, contextualizados en la historia del Perú, hay una serie de símbolos en la novela *Abril Rojo* que se sirven de personajes y acontecimientos reales sucedidos en esta época de guerra

expresada anteriormente. Primero, probablemente la más impactante es la imagen de los perros de Deng Xiao Ping, suceso que se llevó a cabo un 26 de diciembre en el centro de Lima:

26 de diciembre de 1980. Seis de la mañana. Lima despertaba luego de las celebraciones navideñas y la gente empezaba a movilizarse hacia sus centros de trabajo (...) Pero esa mañana ocurrió algo catalogado como ‘macabro’ por la sociedad de la época (...) En total, siete perros pendían en diferentes postes del centro de Lima. Los autores los habían colocado estratégicamente en cruces muy frecuentados por la población. Estos animales también tenían carteles, pero con mensajes contra Teng Siao Ping (o Deng Xiaoping), máximo líder político de la República Popular de China, y quien liberalizó la economía del país comunista (Heredia, 2019).

Así registran los periódicos locales el hecho que se llevó a cabo en el año 1980, año en que se inauguró la I Escuela Militar de Sendero Luminoso y en el que se dedicarían principalmente a la autocrítica:

El 24 de diciembre, una columna senderista atacó una hacienda, secuestró al propietario de sesenta años, lo torturó a golpes, le cortó las orejas y lo mató. Algo similar hicieron con uno de sus empleados, un chico de diecinueve años.

Dos días después, el centro de Lima amaneció adornado con perros colgados de los postes. La policía pensó que llevaban dinamita, pero los perros sólo tenían carteles que decían: “Deng Xiao Ping, hijo de perra”. Así, Sendero Luminoso anunciaba en el campo y la ciudad el comienzo de la guerra de guerrillas (Roncagliolo, 2007, p. 93).

Deng Xiao Ping fue un político chino máximo líder exponente de la República Popular China, pero dada su cercanía ideológica al entonces presidente Lui Shaoqi, fue acusado por Mao de derechista contrarrevolucionario. El afán de “purificar” las líneas comunistas revolucionarias fue un fenómeno que se llevó a cabo entonces en China, y que, al ser Mao el principal componente ideológico de Sendero Luminoso, se llevaría también a cabo en el Perú. Replicando el modelo chino.

La imagen de los perros de Deng Xiao Ping es de lo más contundente y representa la represión y el arremetimiento contra los senderistas “desviados” de su propósito original. La guerra entre guerrillas era otra parte más de ese proceso de violencia que se llevó a cabo durante estos 10

años. Con soldados perfectamente amaestrados ideológicamente que estaban dispuestos a dar su vida por su ideología. Eran todos peones de Abimael Guzmán, alias, presidente Gonzalo. Y todo a aquel que tuviese una opinión contraria o discrepancia en la ideología del presidente Gonzalo era acusado de derechista traidor: “no bastaba con que los camaradas reconociesen el error de oponerse a la lucha armada. Debían humillarse, exponerse y demolerse públicamente para demostrar que cualquier rasgo de iniciativa individual había desaparecido de ellos y que en adelante serían instrumentos sometidos al partido” (Roncagliolo, 2007, p. 91).

La imagen de los perros de Deng Xiao Ping es descontextualizada y llevada a la novela. La imagen busca aludir claramente a Sendero Luminoso mediante una de las acciones efectuadas por la guerrilla en el contexto real. El lugar en que ocurre es diferente, ya no sucede en Lima sino en Yawarmayo, pueblo ficticio cuyo nombre en quechua traduce “río de sangre”. La diferencia más notable entre la ficción de la novela y la realidad es el contenido de los carteles, aunque continúan haciendo alusión a los traidores:

Los faroles parecían estar decorados con guirnaldas o algún tipo de adorno colorido. Pensó que sería un resto del carnaval o un ornamento de Semana Santa (...)

Sólo cuando llegó al pie de los faroles pudo ver de cerca lo que colgaba de ellos. Eran perros. Algunos ahorcados, otros degollados, algunos abiertos en canal, de modo que sus órganos internos goteaban desde sus panzas (...) Los perros llevaban carteles que decían: “Así mueren los traidores” o “Muerte a los vendepatrias” (Roncagliolo, 2006, p. 46).

Se hace alusión a la guerra entre guerrillas, insinuando que hay uno o más traidores en el contexto de la novela. Igualmente pretende imbuir la trama en el ambiente de violencia propio de Sendero Luminoso, haciendo uso de las estrategias reales que llevaron a cabo. En la novela esta acción tiene también una intención persuasiva, para desviar la atención y esconder al asesino de la historia, involucrando a Sendero.

Otra estrategia de Roncagliolo para imbuir a sus lectores en el contexto de violencia de Perú en la época de Sendero Luminoso tiene que ver con el uso de diálogos de los personajes que fueron usados por senderistas en la vida real. Ejemplo de ello se encuentra en el diálogo del comandante Carrión al final de la novela: “los que se han sacrificado en estos días no han muerto. En nosotros viven y palpitan en nosotros” (Roncagliolo, 2006, p. 140). Se puede encontrar casi idéntica la misma frase al inicio del libro, en una cita que se hace a Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso: “los hijos del pueblo no han muerto, en nosotros viven y palpitan en nosotros” (Roncagliolo, 2006, p. 6). Así como ésta, al final del libro el autor advierte la toma de citas directa de la boca de personajes reales: “muchos de los diálogos de los personajes son en realidad citas tomadas de documentos senderistas o de declaraciones de terroristas, funcionarios y miembros de las Fuerzas Armadas del Perú que participaron en el conflicto” (Roncagliolo, 2006, p. 146).

Otra gran referencia a sucesos reales es el personaje de Edith Ayala, basado en el personaje real: Edith Lagos. Fue la primera mártir de Sendero Luminoso, muriendo a la corta edad de 19 años. De igual manera, el personaje en la novela tiene una muerte temprana y su papel en la historia resulta protagónico al ser el personaje con el que el protagonista, el fiscal Chacaltana, tiene un vínculo sentimental. En la novela, Edith Ayala tiene antecedentes en la guerrilla, al haber sus padres hecho parte de la misma y haber sido asesinados por esta misma razón.

La muerte de Edith, tanto de Ayala como de Lagos, representan la espectacularidad. En la novela, Ayala resultaría siendo la cabeza de Inkarrí, mientras que, en el suceso real, la muerte de Lagos serviría como excusa para montar un funeral: “Edith era de una familia conocida en Ayacucho, y su padre le pidió al obispo auxiliar que oficiase la misa del entierro. Ayacucho es un pueblo muy religioso, y Guzmán lo planeó todo de modo que se cruzasen los símbolos católicos y comunistas” (Roncagliolo, 2007, p. 107). Más que un funeral resultaría siendo un espectáculo de

propaganda senderista, donde se buscaría llegar a la gente por medio de la mezcla de los simbolismos religiosos y comunistas, calando en el subconsciente colectivo y generando una empatía por medio de la sensibilidad por las imágenes comunes. “El día en cuestión, el ataúd salió de la iglesia envuelto en una bandera roja con la hoz y el martillo y custodiado por militantes armados. Pero no fue directamente al cementerio, sino que dobló hacia la plaza de Armas. Desde ahí lo acompañaron a la sepultura diez mil personas” (Roncagliolo, 2007, p. 107).

La estrategia del presidente Gonzalo de mezclar los símbolos parece también influir la trama de la novela, donde los asesinatos se llevan a cabo en las festividades de Semana Santa, pero que son también, las fiestas de celebración indígena:

–Es que las dos muertes parecen tener algo que ver con la Semana Santa: Miércoles de Ceniza, Viernes de Dolores... es... es demasiada casualidad, ¿no?

–No. Las festividades se superponen. El carnaval es originalmente una celebración pagana, la fiesta de la cosecha. Y en la Semana Santa también resuenan ecos de la cultura andina anterior a los españoles. Es porque no tienen una fecha fija, como la Navidad, sino que depende de las estaciones. Como le dije la vez anterior, los indios son insondables. Por fuera, cumplen los ritos que la religión les exige. Por dentro, sólo Dios sabe qué piensan. (Roncagliolo, 2006, p. 90).

Mezclar los símbolos religiosos con los indígenas, de los que también se sirvió Sendero, es otra de las estrategias de Roncagliolo para guiar la trama y lograr esconder a su asesino.

Un último suceso real se puede evidenciar en la acción de una madre buscando entre las fosas comunes el cuerpo de su hijo desaparecido. En la novela se trata de la señora Carazo de Mayta, buscando el cuerpo de su hijo Edwin: “ahora, una campesina bajaba por la ladera de uno de los cerros del otro lado. Tropezaba y rodaba hacia las faldas, pero se incorporaba para seguir su camino. Tres soldados de ese lado se acercaron a bloquearle el paso. La mujer gritaba algo en quechua” (Roncagliolo, 2006, p. 76). Caso similar es el de Angélica buscando a su hijo Arquímedes: “enloquecida por la desesperación, doña Angélica empezó a conocer las quebradas

donde echaban a los muertos: Puracuti, Paycochallocc, Huascahura. Algunas de ellas estaban vigiladas. Recibió amenazas de muerte pero ya no le importaba (...) Sólo quería saber si estaba ahí Arquímedes, lo único que necesitaba era la prueba final” (Roncagliolo, 2007, p. 110). Y en ambos casos, ningún soldado fue capaz de disparar: “–Nunca matarían a una madre, señor fiscal –dijo el comandante–. A veces, el miedo hace que se excedan. A veces han llegado a golpear a alguna. Pero nunca las matan. No lo harían ni con una orden superior. Es más fuerte que ellos. Es una ley natural. No pueden” (Roncagliolo, 2006, p. 77).

Así, podemos concluir que, tanto en los mitos como en la literatura, no existe ningún elemento que no tenga un propósito de ser. Todas las palabras son imágenes; simbolismos que se sirven de las infinitas interconexiones existentes en la realidad de los autores. En ambos casos, el autor posee cierta capacidad o poder de establecer los vínculos referenciales de las imágenes, lo que permite también establecer las conexiones neuronales de los individuos. Ello corresponde a un elemento de dominación voluntario o involuntario, pero que de todas formas tiene un poder fundamental en la conciencia y el comportamiento de los individuos.

La razón por la que establecer estas conexiones simbólicas es posible y posee un poder tan grande, tiene que ver con el hecho de que se establece en el lenguaje. De esta manera, los seres humanos pueden comunicarse y establecer estructuras de valor de acuerdo a las imágenes o símbolos a los que se asocian las palabras. El componente mitológico es de un simbolismo tremendamente fuerte, porque depende introducirse en el subconsciente de las personas estableciendo sus juicios de valor y de actuar. Mientras que la literatura se vende desde un principio como una historia ficticia, lo que establece la posición del lector de una manera diferente. El lector tiene la posibilidad de apropiarse o no de la información que recibe. De alguna manera, es estimulado y al encontrar las relaciones con el mundo real en el que se desenvuelve cotidianamente,

es capaz de adentrarse y formular concepciones sobre los conceptos y los hechos a los que se expone en la lectura. Así, el escritor logra influir en sus lectores sobre temas particulares, sin establecer sólidas doctrinas de pensamiento, como sí lo logra el mito.

La literatura, como las artes, buscan servirse de la sensibilidad de las referencias, para llevar a su espectador, o lector, a concientizarse o establecer una posición sobre algo. Se busca estimular la sensibilidad para lograr una aprehensión de los temas humanos que se tratan. Es un sistema de comunicación que pretende ampliar las barreras que se hallan en otras formas de comunicación. El objetivo de esta tesis, es este mismo: estimular al espectador frente a los temas mitológicos, los cuales tratan temas fundamentales de la naturaleza humana. También es propósito de esta tesis, evidenciar la interconexión que tienen los lenguajes, como estructuras de la comunicación y el pensamiento.

1.3. Versiones e interpretaciones del mito de Inkarrí

El mito de Inkarrí surge de manera simultánea en múltiples lugares del Perú como una respuesta al proceso de violencia de la colonización española. Ante la imposibilidad de detener este proceso traumático, los indígenas no encuentran otra manera de luchar contra esta impotencia, sino a través del mito religioso; en el que el mesías, el Rey Inca o Inkarrí, regresaría para llevar a cabo el Pachakuti o el renacer del mundo. La variedad de versiones existentes y su expansión a lo largo de todo el Perú nos brinda una vastísima multiplicidad de formas del mismo mito. Nada más en 2006 era posible la identificación de cincuenta o más versiones del mito: “el antropólogo Hiroyasu Tomoeda (2006) ha realizado últimamente una acuciosa revisión de la bibliografía sobre Inkarrí y señala que existen por lo menos cincuenta versiones” (Landa, 2008, p. 194). En la actualidad tal cantidad debe haberse incrementado exponencialmente con las investigaciones exhaustivas llevadas a cabo.

La razón por la que se produce este fenómeno tiene que ver con el mismo hecho de la colonización que golpeaba a todo el país por igual: “sería suficiente una rápida lectura de las diversas versiones sobre Inkarrí para percatarse de que en realidad no estamos en presencia de un solo mito, sino ante una serie de relatos que se parecen porque responden a una búsqueda común: la cultura andina, su sociedad, definida frente a esta larga tragedia histórica que empezó con la invasión europea” (Burela, 1983, p. 43). El resultado es la extensión y personalización del mito según la región y según el vocero que la cuenta. Proporcionando un material de investigación simbólico muy enriquecido.

Entre la gran variedad de mitos de Inkarrí, es posible identificar incluso “tipos de Inkarrí”: “es bueno ya distinguir tipos de Inkarrís producidos en estas tierras, puede haber clásicos

mesiánicos, pero también centrífugos. Desde otra lectura he designado el de Pacapauza como identitario, podría denominarse también como “alternativos”, “no centralistas” o simplemente “localistas”, y habrá tantos otros como haya narradores creativos” (Landa, 2008, p. 195). De esta manera, encontramos algunos Inkarrí meramente fundacionales, más similares a los antiguos mitos de fundación del imperio inca, como los Hermanos Ayar o el mito de Manco Cápac y Mama Ocllo. Por otro lado, existen otros Inkarrís más regionalizados y con particularidades únicas. Mientras que el más difundido vendría siendo el mito mesiánico de Inkarrí. Versión que sería recogida y redescubierta por el antropólogo José María Arguedas y que lograría calar hondo en la conciencia de las comunidades indígenas, despertado un viejo espíritu reivindicacionista que yacía en reposo: “a partir del trabajo del escritor y antropólogo José María Arguedas la visibilización de este relato cultural, en la segunda mitad del siglo XX, lo ha convertido en una imagen literaria de complejo valor político, estético e ideológico en la novela peruana contemporánea” (Ramírez, 2013, p. 136).

Ahora bien, el mito mesiánico de Inkarrí parece tener origen en hechos puntuales ocurridos durante la colonización española. A partir de los asesinatos desmedidamente violentos de los principales líderes indígenas:

Inkari o Inkarrí es un relato mítico que aparece luego de la ejecución del último Inca Túpac Amaru en 1572, degollado públicamente por la corona española. Para los nativos, su muerte significó el final de la resistencia de los últimos incas de Vilcabamba. Más tarde, este episodio se repite con más violencia en 1781 con la decapitación y el descuartizamiento del líder indígena Túpac Amaru II (Ramírez, 2013, p. 139).

La muerte de Atahualpa por estrangulamiento parece también haber incentivado el mito de Inkarrí.

La importancia del mito mesiánico tiene que ver con la ideología que está expresada en él. Como se mencionó anteriormente, el mito de Inkarrí responde a la incapacidad de tomar acciones contra los abusos desmedidos de la colonización española. Por lo que, el personaje de Inkarrí se

presenta como un héroe salvador. Se trata de un mito escatológico, o del fin del mundo, entendiéndolo como el mundo que conocemos en este momento. El Pachakuti o renacer del mundo, es el proceso circular de la creación después del fin del mundo, similar al apocalipsis cristiano. Ante la llegada del mesías, el papel de dominación se invertirá y se reestructurará el Tawantinsuyo, o imperio Inca. El español se someterá a los procesos de dominación a los que se sometió el Inca: “en el mundo andino el término mesiánico caracteriza una ideología cuyo tema central es la figura de un principio unitario – una entidad divina y/o heroica-, que ha de restaurar el orden destruido por la conquista española” (Ramírez, 2013, p. 139). El carácter ideológico de la resistencia que inspiraría más adelante movimientos indigenistas tiene que ver entonces con ese deseo de reestructuración del imperio Inca; la esperanza de abolir la violencia española y retornar a la época de gloria indígena: “parece que estas versiones plantean la esperanza de un *pachacuti*, de una ‘vuelta al mundo’, que ha de garantizar el regreso del Inca Rey y el retorno de la prosperidad” (Omer, 2015, p. 405).

Las versiones más populares resultarían siendo las recopiladas de Puquio³, donde se resaltaría este carácter mesiánico del mito. A partir de estas versiones se efectúan los principales análisis del mito mesiánico:

El mito sugiere que con la captura y muerte de Atahualpa fue truncado el reinado Inca; y el retorno sería posible a partir de la reproducción del cuerpo desde la cabeza cercenada de Atahualpa (que también podría ser la de Tupac Amaru I, asesinado por los españoles a finales del siglo XVI). La cabeza del Inca, según algunas versiones, estaría oculta en algún lugar del territorio andino (en España según otras) y estaría reconstituyéndose; cuando termine tal proceso tendría lugar tal Pachakuti) (Landa, 2008, p. 190).

A continuación, se realizará un trabajo comparativo entre algunas versiones del mito, empezando por establecer los elementos más arquetípicos de la versión mesiánica del mito;

³ Ciudad de la sierra del Perú, capital de la provincia de Lucanas. Su etimología proviene del quechua ‘pukyu’: “Manante, manantial, ojo o boca de las aguas subterráneas” (AMLQ, 2005, p. 407).

tomando como referente la versión de Mateo Garriazo de Puquio, recolectada por José María Arguedas. La cual se puede entender como la “más arquetípica”, o bien, la más difundida:

Dicen que Inkarrí fue hijo de una mujer salvaje. Su padre, dicen que, fue el Padre Sol. (...)

En la pampa de Qellqata está hirviendo, aguardiente, vino, chicha. Obra de Inkarrí. (...)

Desde el Osqonta Inkarrí arrojó una barreta hasta el Cuzco.

A las piedras, al viento, él las ordenaba. Tuvo poder sobre todas las cosas.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde.

Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe.

Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo (Ramírez, 2013, p. 139).

Los datos más destacados de esta versión son: el hecho de que Inkarrí tuviera por madre una mujer salvaje y su padre fuera el sol. En otras versiones de Puquio se menciona que el Rey Inca tenía tres mujeres: “en las versiones recogidas por José María Arguedas y Josafat Roel Pineda en Puquio se decía que Inkarrí fue el hijo de una mujer salvaje y que su padre fue el sol. Además, se añadía que tuvo tres mujeres y que su obra podía verse en Aqnu, en la pampa de Quilcata donde hasta la actualidad los indígenas dicen ver que el vino, la chicha y el aguardiente están hirviendo” (Ossio, 2000, p, 193). El Rey Inca arroja una barreta de oro, la cual determina dónde se funda el Imperio. Arreaba las piedras para ordenarlas y tenía poderes sobrenaturales. Trata a los españoles como sus iguales; los cuales lo apresan y lo ejecutan dejando solamente la cabeza, la cual entierran en algún lado. La cabeza crece hacia adentro hasta cuando se regenere por completo. Cuando su cuerpo esté completo, volverá, si así Dios lo quiere.

En contraste, se realizará en primer lugar una detenida comparación con otra versión del mito extraída del distrito de Chacas, Arequipa. Donde se pueden encontrar variaciones notables del mismo:

Dicen que Inkarrí apareció por el lado de mi pueblo escarbando una acequia por donde conducía el agua. Mientras conducía se secó el agua, entonces Inkarrí regresó para preguntar, quién era el que cortaba el agua que manaba para su canal desde Qoropuna (nombre de un cerro tutelar), así averiguando había orinado.

El cerro Qoropuna había sido quien cortaba el agua, también la orina de Inkarrí. Entonces Qoropuna apareció embarazada. Estando cerca la fecha del parto, Qoropuna (que era cerro hembra, china orqo). pide a Inkarrí una cuna de oro y lavatorio de plata para criar a su hijo. Entonces Inkarrí haciéndose el que no la conoce replica diciendo: ¡Quién es esa mujer, yo no la conozco! El hijo de esa mujer no es mi hijo. Pero Qoropuna manda decir dos veces y hasta tres veces, y amenaza a Inkarrí diciéndole: ¡Si no me envías lavador y cuna de oro, entonces te mandaré mi pedo de candela y te incendiaré!” (Vivanco, 1984, p. 197-198).

Empezando el mito podemos encontrar al cerro de Qoropuna⁴ personificado. El carácter sagrado del mismo se puede entrever en la elevación del personaje a nivel de diosa. Qoropuna vendría siendo una diosa, la cual se expresa en el mito como “cerro hembra”. Podemos encontrar al protagonista, el Rey Inca, teniendo un lío amoroso con la diosa: “una breve variante y una primera aproximación, sería el hecho de que Inkarrí tuvo lances amorosos con Qoropuna y que, con el pretexto de construir un canal para conducir el agua, logra su intento morboso fornicando con Qoropuna” (Vivanco, 1984, p. 199). Situación que nos recuerda a los clásicos mitos griegos, más específicamente al mito del nacimiento de Afrodita: “Afrodita, Diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, surcando las olas en una venera (...) Algunos sostienen que surgió de la espuma que se formó alrededor de los órganos genitales de Urano cuando Crono los arrojó al mar” (Graves, 1985, p. 49). En donde se puede encontrar un tema arquetípico, en el que, un embarazo indirecto se lleva a cabo a través del semen viajando por el agua. Todo este suceso es propio de esta versión del mito, de la que no hay rastro alguno en la versión de Mateo Garriazo:

Entonces Qoropuna cumpliendo su amenaza, había mandado su ventosidad de fuego, produciendo un cataclismo, y, el Inka abandonó el lugar hundiéndose en la tierra y emergiendo de trecho en trecho portando su barreta, hacia el lado del Cuzco. Dicen que su barreta había arrojado hacia la dirección del Cuzco, y donde se hundió dicha barreta, allí fundó Cuzco. El

⁴ Es un complejo estratovolcánico situado en la Cordillera de los Andes en el Perú. Su etimología proviene de las palabras quechuas ‘qori’: “Oro, metal áureo”; ‘puna’: “Piso ecológico alto andino que se encuentra desde los 3,700 a 4,990 m.s.n.m.” según las definiciones de la Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2005. Por consiguiente, el equivalente de Qoropuna al español vendría siendo “montaña dorada”.

Inka arriaba hasta a las piedras como si fueran ovejas; y construía templos (Vivanco, 1984, p.198).

En este fragmento se puede evidenciar el carácter sagrado de Inkarrí que, como mesías, ejemplifica la figura del héroe que posee poderes sobrenaturales. Tales como arrear las piedras o fundar ciudades. Como figura trascendental, es necesario que la figura del Rey Inka se eleve a un nivel superior, mediante la demostración de poderes sobrenaturales. El Inkarrí se impone sobre los humanos porque denota características creadoras y de poderes superiores, tal como se le atribuye un carácter trascendental a los héroes y dioses de los clásicos griegos.

La figura del mesías creador es semejante a la del Inkarrí de Puquio, poseyendo el mismo poder de arriar piedras y cargando la barreta de oro con la que fundará Cuzco. El tema de la barreta de oro es semejante al de los mitos fundacionales anteriores a Inkarrí como los “Hermanos Ayar⁵” y “Manco Capac⁶ y Mama Ocllo⁷”. Nuevamente es una barreta de oro la que definirá dónde se fundará el imperio Inca, y nuevamente es Cuzco el lugar elegido. Hay que entender que Cuzco en los mitos fundacionales tiene el papel de Centro del Mundo. Es justamente por encontrarse en el centro que Cuzco es el único lugar en el que podría originarse el imperio, ya que, entendiéndolo en términos de Eliade: “el ‘Centro’ es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta” (Eliade, 2001, p. 15).

⁵ En quechua conocida como ‘Ayar Wayqekuna’: “Leyenda de los Hermanos Ayar. Ayar Manqo, Ayar Kachi, Ayar Uchu y AyarAwqa, con sus hermanas y esposas, Mama Oqlo, Mama Qora, Mama Rawa y Mama Waku, respectivamente, salieron de Tanpu T'oqo o Qhapaq T'oqo, en Paqareqtanpu (Paruro, Qosqo), para fundar el Imperio Inka, después del Gran Diluvio” (AMLQ, 2005, p. 35-36). El nombre de Ayar parece estar asociado a ‘ayara’: “Tipo silvestre de una especie cultivada, en especial de la quinua” (AMLQ, 2005, p. 36).

⁶ También conocido como ‘Manqo Qhapaq’: “Primer Inka, fundador del Imperio del Tawantinsuyu, junto con su esposa Mama Oqlo (...) fue el Fundador del Qosqo, centro del Gran Imperio Tawantinsuyu” (AMLQ, 2005, p. 298-299).

⁷ “Esposa de Manqo Qhapaq, fundador del Imperio del Tawantinsuyu (...) Madre de la fecundidad” (AMLQ, 2005, p. 294,299)

También se explica el hecho de que Qoropuna haga correr a Inkarrí fácilmente por la pérdida de sus poderes, debido a la eyaculación: “tan pierde su poder el Inka por desgaste del licor seminal que Qoropuna lo corre hasta la región del Cuzco; es posible que su caída misma ante los conquistadores esté en relación con este hecho” (Vivanco, 1984, p. 199). Lo cual nos presenta la versión de un Rey Inca debilitado, justificando la razón de la caída ante los conquistadores:

Llegó el Conquistador Pizarro, el Inka le ofreció un cuarto lleno de plata... A Pizarro no le satisface su ambición, entonces da muerte a Inkarrí. Pizarro había dicho, seré dueño del palacio con paredes de plata y la habitación colmada del tesoro. A su vez Inkarrí le había dicho a Pizarro: ¡Si me matas, eso sí, mi cabeza quedará, sólo mi cuerpo saldrá!; diciendo así se dejó matar.

Después de su muerte del Inka, Pizarro no aprovechó nada; la madre tierra devoró todas sus casas; un cataclismo destruyó Cuzco; hasta el perro se lo tragó la tierra. Así lo castigó Inkarrí a Pizarro (Vivanco, 1984, p. 198).

El inca de los españoles, o el rey de España, tiene en esta versión su nombre propio: Pizarro. Al igual que en el mito de Puquio se le trata como un igual, a través de los presentes el Inca Rey busca mostrar simpatía. Sin embargo, Pizarro rechaza su gesto al no ver satisfecha su propia ambición. El cuarto lleno de plata no se encuentra en la versión de Puquio, característica a resaltar. Finalmente, Pizarro da muerte a Inkarrí, de la misma manera que el Inca de los españoles lo hace en el mito de Puquio. El carácter mesiánico del mito permanece con la advertencia del regreso de Inkarrí. Pero se añade un recordatorio de venganza, en el que, se le desposee de las riquezas robadas a Pizarro por su insaciable avaricia.

Otro aspecto a analizar, que no posee esta versión de Chacas, es la aclaración de que el asentimiento de Dios es necesario para el regreso de Inkarrí. En este punto, el mito indígena está ya alterado por los procesos de colonización, donde el cristianismo y el adoctrinamiento por medio del idioma español modifican la concepción del mundo del indígena sometido: “reconoceremos también que el castellano y la lectura fueron desde un principio –desde Valverde mostrándola la

Biblia a Atahualpa– instrumento privilegiado de dominación” (Degregori, 2007, p. 5). De este modo, se evidencia que la ideología del Dios cristiano se ha colado en la cosmovisión de los indígenas y, ante todo, permanece un gran respeto hacia ella, formulando una nueva visión religiosa en la que convergen ambos símbolos.

En otras versiones de Inkarrí se puede evidenciar la influencia de los procesos de colonización sobre la cosmovisión indígena. Los indígenas, quienes habían permanecido siempre fieles a sus creencias, ahora se encontraban en una dicotomía ideológica. El violento proceso no sólo le arrebató sus bienes, sino también su estabilidad ideológica.

Poco a poco, sin embargo, incluso los propios mitos y relatos del ciclo de Inkarrí van siendo contaminados por la nueva ideología. Así, en Urcos (Cuzco) se dice que:

Los inkas, que vivieron en la gran ciudad del Cuzco tenían gran poder y pudieron hacer grandes cosas, como ciudades caminos y fortalezas, porque Dios los hizo así, *pero no se les dio el gran poder de saber leer...* los *mistis* son los hijos últimos de Dios, los “chañas” de la creación y así hacen lo que se les antoja y Dios les soporta los pecados; *además saben leer*” (Marzal, citado en Flores, 1986: 82-3; subrayados nuestros) (Degregori, 2007. P. 5).

Otro gran ejemplo de la contaminación del mito indígena con las creencias cristianas se puede ver en la versión del mito de Inkarrí narrada por Zenen Flores Caballa, apodado “Buque”, de la comunidad de Andamarca en Ayacucho, Perú. A continuación, se efectuará un análisis del mismo en contraste con las versiones recientemente mencionadas. Primeramente, el relato comienza con el Rey Cápac y el Rey Huáscar haciendo llamar al Rey Inca: “entonces, el Rey Inca, mmmm... El Rey Huáscar le hace llamar, pero el Rey Inca no quiso ir, desde Osjonta (...) Pues, yo no voy... Mi cabeza va a ir, pero mi cuerpo no va... Las tres mujeres, pues, las señoras: Bronce, Plata, Oro, estando las tres sentadas totalmente reverberantes, en medio de ellas, estaba sentado el Rey Inca” (Ossio, 1984, p. 182-183).

Las figuras del Rey Cápac y el Rey Huáscar en el relato de Buque representan a los españoles, a quienes pone, como en las versiones anteriores, en un mismo nivel. Los tres reyes son representados como hermanos, simbolismo de igualdad:

B.– El Rey Huáscar, el mayor... El Rey Inca... El Rey Cápac, es el del medio... y el Rey Inca, el menorcito... Este menor era el amo de este mundo, el que mandaba... (...)

C.– Y el Rey Huáscar, dónde estaba?...

B.– En España... (...) También el Rey Cápac, estaba en España... Allí está. Solamente el Rey Inca estaba aquí... (Ossio, 1984, p. 186).

De esta manera, en esta versión, los españoles mandan a llamar al Rey Inca, su igual, pero este se niega. Este llamado es propio de esta versión y no lo encontramos ni en Puquio, ni en Chacas. Ahora bien, en compañía del Rey Inca se encuentran tres mujeres, sus esposas, las cuales representan el oro, la plata y el bronce. Ante el llamado de Rey Cápac y Rey Huáscar, Inkarrí destina a sus tres mujeres: “a esas mujeres, pues, las destinó. A la que era Oro (o fue a la que era Plata), a siete estados; a la que era plata, a tres estados; a la que era Bronce, a cuatro estados, creo que era así... Después de haberlas destinado pues, se hizo matar” (Ossio, 1984, p. 184). Así, no habiendo respondido el Rey Inca al llamado de los otros dos, estos vienen y le dan muerte. Y al volver para encontrarse con las tres mujeres, las cuales encontraban sumamente atractivas (símbolo de la codicia de los españoles por la riqueza), estas ya no estaban. Esto debido a que Inkarrí ya las había destinado previendo su muerte.

Situación similar la encontramos en la versión de Chacas, donde Inkarrí ofrece un cuarto de plata a Pizarro, pero al no satisfacer su avaricia lo mata y finalmente no aprovecha ninguna de estas riquezas. En ambas versiones del mito se intenta mostrar la desmedida codicia española ante las riquezas encontradas en el Perú, y ambas versiones, esta actitud es castigada por medio del

poder superior de Inkarrí. Ahora bien, en la presente versión también se alude al mito fundación.

Donde, nuevamente, la barreta de oro determinará el lugar donde se restablecerá el Tawantinsuyo:

Por eso había metido esta (pampa) de Quilcata para que sea Lima, y para ello había lanzado una barreta desde Osjonta, había medido para Lima. (...) Entonces, la barreta derrumbó Incapallanca, no alcanzó para ser Lima. Había rebasado. Por eso se nota y está claro un cerro roto. Los dos lados de Incapallanca, pues, están derrumbados. Había arrojado la barreta desde Osjonta, pero entonces no había alcanzado para ser Lima, habiendo estado ordenado que allí se edificara Lima. Ahora, en la Pampa Quilcata están, pues, la chicha del Inca, también su trago y está allí... Están los tres (Ossio, 1984, p. 186)

Se encuentran semejanzas con otras versiones fundacionales de Puquio, como que en la Pampa de Quilcata están ardiendo la chicha, el vino y el aguardiente. También la alusión a las esposas del Inca se repite en algunas versiones de Puquio. El lanzamiento de la barreta determina la fundación del imperio y se justifica el golpe con el cerro Incapallanca, para justificar que la barreta no cayera en Quilcata. También se ve explicación de la geografía peruana al afirmar que el golpe de la barreta dejó un “cerro roto” refiriéndose a Incapallanca. Este mito de creación resulta particularmente interesante por este aspecto.

Ahora bien, Buque también hace mención en su relato de las tres edades del mundo. En este insinúa que el mundo, como sus habitantes han cambiado a través del tiempo y se puede establecer una clara diferencia entre tres edades. El relato está bastante impregnado del cristianismo, mostrando una influencia directa de la colonización en el ideario indígena:

El Padre Eterno determinó que cayese una lluvia de fuego sobre los gentiles, pues su época ya se había cumplido. Por determinación del Padre Eterno los gentiles hicieron sus pucullos en los cerros y en las rocas. De esta manera pudieron escapar de la lluvia de fuego. Sin embargo, con el Muro o viruela desaparecieron totalmente los gentiles y amanecimos nosotros junto con Jesucristo de la misma manera que los gentiles habían aparecido con el Padre Eterno (Chiclimunchic Jesucristo Manta, que literalmente quiere decir “nosotros brotamos de Jesucristo”) (Ossio, 1984, p. 192).

La mención de las figuras cristianas y la explicación del fin del mundo parece explicar el cambio radical que se llevó a cabo cuando los españoles arribaron. Se menciona a Jesucristo como

el dios que se impone en la nueva era, dejando atrás las anteriores creencias indígenas. La visión indígena, si bien entremezclada con la ideología cristiana, encuentra la llegada de los invasores como una especie de escatología.

También se ve un claro ejemplo de explicación de la nueva geografía que se impone con la llegada de los colonizadores a través del mito. Esta es la alusión a un nuevo continente hasta entonces desconocido para el indígena: “al mar entró la mitad cuando se rajó el mundo; después de haber estado el campo lleno, al rajarse la mitad entró a ese mundo y la mitad quedó allí dentro, y la otra mitad quedamos afuera... Entonces, quedó la mitad del mundo, y la otra mitad en el lado” (Ossio, 1984, p. 189). Explicación que busca dar cuenta de la existencia de los continentes y de sus pobladores que se encontraban ahora habitando el mismo espacio.

Finalmente, las dos ideologías que se enfrentan en la mente de los indígenas tras la llegada de sus colonizadores y su adoctrinamiento, hallan equilibrio en la siguiente explicación de las edades del mundo, expresada por Buque, el anunciante:

¿De qué época es Inkarrí? Vuelve a preguntar Carlos Herrera. Buque responde: De nuestra época. Aparareció con Jesucristo junto con nosotros. Jesucristo apareció para ordenar el mundo y puso a Inkarrí (Mundopo Ricurimura Paycuna Ñojanchic Pajariptinchi, lo que literalmente se traduce como “En el mundo aparecieron ellos cuando nosotros aparecimos”. Buque continúa: El Rey Inca vino a mandar en el mundo y para que apareciera todo. El Inca vino a mandar lo que había ordenado Jesucristo. No sabe si tenía parentesco con Inkarrí (Ossio, 1984, p. 194).

La versión del mito expuesta por Buque se limita entonces a una explicativa; se expresa como un mito de creación que ordena las corrientes del pensamiento del nuevo indígena que, sometido al proceso de colonización, encuentra necesario el ordenamiento de sus principios ideológicos, religiosos y morales. En cuanto al Inkarrí del que se expresa Buque, se hace alusión a la cabeza, sin embargo, no se advierte una concepción mesiánica. No se advierte el regreso de

Inkarri, aunque si se le castiga la avaricia al español. Esta versión, parece más bien, establecer una armonía con el pensamiento cristiano.

A continuación, estableceremos otro análisis a partir de otra versión del mito de Inkarrí. Esta vez de la región de Pacapauza-Ayacucho, narrada por doña Baseliza Curi López. El siguiente plantea un Inkarrí viajero que es interrumpido en su travesía por un ente misterioso:

Ese Inkarrí estaba bajando de Cotahuasi, se oscureció, entonces en ese lugar se puso a descansar, en Wallqa. De pronto, una persona le habría dicho “no debes llegar al pueblo de Paca”. Inkarrí se puso a pensar: “¿por qué no he de bajar?”; y el otro enfáticamente dijo “no has de bajar”. En ese momento todo se convirtió en piedra, su equipaje, ropas, la comida, todo eso se convirtió en pedregal. Por eso ya no llegó el Rey, ese Inka (Landa, 2008, p. 186).

En esta versión se nos presenta el mito de una manera muy diferente, en la que Inkarrí es un viajero que de pronto es interrumpido por un personaje anónimo. Enfáticamente doña Baseliza menciona que el viaje del Inka es interrumpido y la noche cae, lo que le hace imposible seguir su viaje: “como ocurre frecuentemente con los viajeros, le sorprendió la noche; entonces con todas las mulas –una piara (doce animales) sería pues. Con la oscuridad ya no podía viajar, entonces este viejito se puso a descansar. Ese otro personaje entonces lo encontró y no quiso que llegara al pueblo” (Landa, 2008, p. 186). El personaje misterioso del que se habla no tiene rostro, y sólo parece distinguirlo su afán por frustrar el viaje del Inca. Podría interpretarse a este sujeto como la imagen del español que en los anteriores relatos da muerte a Inkarrí. De esta misma manera, el hecho de la interrupción del proceso y de la caída de la noche, podría ser una analogía sobre el asesinato del Inca:

Con respecto al relato clásico de Inkarrí, podríamos decir también que existe otra línea común: la idea de interrupción de un proceso. ¿La muerte del Inca a manos de los españoles podría asemejarse a la no llegada del Inca a Pacapauza? Para la sociedad Inca, la muerte de Atahualpa significó la ruptura (y quizá la interrupción) de un proceso que estaba posiblemente orientado a otro rumbo diferente al de la sociedad colonial (Landa, 2008, p. 191).

El equipaje del Inca se convierte en piedra, según esta versión del mito. Esto explica la geografía que se encuentra de camino a Paca, pero también llama la atención que se aluda nuevamente a la piedra como elemento simbólico. En las anteriores versiones, Inkarrí arre las piedras como muestra su poder creador, moldeando a merced el mundo. En la versión de Pacapauza, nuevamente está directamente involucrada con el paisaje real, pero esta vez por un hecho accidental, o bien, no premeditado por el Inka. La piedra puede simbolizar también el congelamiento de un proceso. Debido a su dureza y sus propiedades inamovibles, la piedra se asocia a la suspensión de algo; a menudo se graban en piedra y se hacen esculturas con el objetivo de que perdure en la memoria, como un suceso, un personaje, etc. En este caso se trataría de la suspensión del nacimiento del imperio inca:

Asimismo, debemos prestar atención a otros elementos que nos ayudarían a comprender mejor los mensajes de este mito; elementos como, por ejemplo, la manifestación de una especie de “congelamiento de culturas”. Podríamos preguntarnos, aquí: ¿será que los paquinos contemporáneos consideran a la cultura Inca como congelada en un determinado momento (cuando llegaron los españoles y mataron a Atahualpa) y que las piedras serían testimonio de ello? (Landa, 2008, p. 191).

De este modo, el énfasis de esta versión yace en el viaje interrumpido de Inkarrí, del que su destino era Pacapauza: “se dirigía a Paca ese Inka; dicen que estaba formándose el pueblo, y para eso estaba trayendo ropas y otras cosas, venía con bastante carga” (Landa, 2008, p. 187). Tal parece ser que el mito tiene como propósito resaltar el papel de Paca en la historia Inca, muy lejos de los propósitos encontrados en las versiones anteriores; se evidencia una ausencia del carácter mesiánico, y una relegación del carácter fundacional. Este último toma un papel secundario al ser frustrado por el personaje misterioso. Por lo que se puede intuir que el sentido de la versión de Baseliza busca resaltar la singularidad de Paca en un sentido histórico y cultural:

Aunque los paquinos, en su versión de Inkarrí, también nos muestran su deseo de compartir el auge y las bondades de una sociedad importante y poderosa como fue el Tawantinsuyo, podemos abrir otro eje de interpretación que se oriente a una diferenciación. Suponiendo que

los habitantes de Pacapauza quisieran manifestar su conciencia de sociedad autónoma e independiente, deberíamos pensar entonces, que el mito de Inkarrí es apropiado por ellos para expresar la idea de un pueblo inconquistado por los incas, por lo tanto, la idea de una ausencia del poder imperial (cultural y social) (Landa, 2008, p. 191).

También es de resaltar que el Inca que se nos presenta en esta versión posee características particulares de la región que lo vinculan, de cierta manera, como habitante de Paca. Entre ellas se encuentra el hecho de que éste se transportara con mulas en lugar de llamas, ya que estas pueden cargar más peso y es propio de los comerciantes llevarlas:

Así constatamos que cuando se trata del Inkarrí viajero, los paquinos están refiriéndose también al sistema de arriaje instituido a partir del siglo XVII y que desde esa época compone la dinámica de este espacio. Es pertinente señalar que esta región se caracterizó por un gran flujo de circuitos comerciales, donde los viajeros arrieros tuvieron un rol fundamental en la economía (Landa, 2008, p. 192).

Por ende se caracteriza a la figura del Inka, personaje sagrado, como un viajero-arriero. Resaltando así el papel de Pacapauza en la historia tanto Inca, como del Perú.

Finalmente, se hace hincapié en la incapacidad del Inca de llegar a Paca por la interrupción del viaje: “cruzando el río hubiera llegado, está muy cerca. No habría estado destinado pues, y también se encontró con un hombre de mala fe. Esa es la historia de Inkarrí” (Landa, 2008, p. 187). Parece ser que a través de este énfasis los habitantes de Paca denuncian su impotencia debido a la incapacidad de participar directamente en la historia, así como no haber podido ser parte de la fundación del Tawantinsuyo. De alguna forma, tratan de exponer la marginación en la que se encontraban durante el tiempo de conquista: “según esta versión, pareciera que quieren expresar, manifestando que ni el inca, ni el rey pudieron cruzar el río Huanca-Huanca para llegar al pueblo” (Landa, 2008, p. 192).

De este modo, la recién mencionada versión del mito se aleja de los propósitos de las versiones anteriores, ignorando los aspectos más relevantes de las otras antedichas y enfatizando

en características aisladas, bastante regionalizadas. El carácter mesiánico, como se expresó anteriormente, se pierde. Por lo que podríamos afirmar, que este caso, se trata de una versión del mito particular.

El interés de esta tesis recae en la construcción de una interpretación personal del mito de Inkarrí que sirva de manera más acertada para representar visualmente los elementos inscritos de éste en la novela *Abril Rojo*. De esta forma, la versión de Pacapauza brinda un carácter particular que sirve de ejemplo para estructurar una versión propia del mito que sirva para la elaboración de este trabajo de grado; en ella encontramos un Inkarrí regionalizado que se sitúa en el contexto de la novela. Este mito se desarrolla en el Ayacucho ficticio de la novela, donde los asesinatos en serie brindan un aspecto claro de éste. Este Inkarrí se constituye específicamente de los cuerpos presentes en la novela, con sus correspondientes características. Sin embargo, distinta a la versión de Paca, el Inkarrí de este trabajo de grado se estructura en uno mesiánico, como los de Puquio inicialmente mencionados.

De otra versión de Inkarrí proveniente de Shipetiari⁸ narrada por Mateo Italiano, encontramos nuevamente un Inkarrí mesiánico, junto a otras similitudes, a la vez que particularidades regionales. El primer rasgo a resaltar es la caracterización del personaje de Inkarrí como un personaje sobrenatural, característica común a las versiones comparadas anteriormente. Frecuentemente se le nombra con el nombre de Yayantsi: “Yayantsi quiere decir que tiene poder. Hasta ahorita seguimos respetándole a Yayantsi. Dice que, hay historia, que tiene que ser un indígena que puede tomar ayahuasca, que no peca, que no hace nada, puede lograrle venir Yayantsi,

⁸ “La Comunidad Nativa Shipetiari tiene su título de propiedad N° 540 inscrito en los Registros Públicos. La Comunidad tiene un título agrícola de 18141 hectáreas y tiene como Cesión en Uso Forestal 8666 hectáreas. Este título les fue otorgado el 20 de diciembre de 1996. Geopolíticamente se encuentra en la margen izquierda del río Alto Madre de Dios, distrito Manu, Provincia Manu, Región Madre de Dios” (RedCampeón, s.f., sección de ‘Territorio’).

aparece de nuevo (...) Se movía piedras, se movía todo. Hasta los cerros por acá se movían” (Omer, 2015, p. 421). Nuevamente se encuentra presente el poder de mover las piedras. También se menciona que: “tenía poder, tenía gente allí, hacía herramientas, hacía hachas no sé qué más. De cómo tan tenía poder ellos, intercambiaban siempre” (Omer, 2015, p. 420). La fabricación de herramientas se ve mostrada como un poder, pero también se menciona el intercambio entre culturas. Los habitantes de Shipetiari mencionan a través de la mitología un continuo choque cultural con los Incas, a quienes describen como personas amables.

También se puede dilucidar las particularidades de esta versión a través de la geografía inscrita en el mito. Ésta se hace evidente a través de la mención que se hace a la ayahuasca, planta trascendental proveniente de la Amazonía: “con poderes alucinógenos, que permite entrar en contacto con el mundo invisible y las divinidades desaparecidas: “y cuando nosotros bebemos la bebida sagrada siempre vemos el Señor” (Mateo Italiano) (Omer, 2015. 4, p. 409). En esta ocasión la planta nos da una idea del mapa mental de la geografía donde se desarrolla el mito, que está directamente relacionado con las particulares regiones de la comunidad.

Otro rasgo, y posiblemente el rasgo más destacado de la versión de Mateo, es sin duda es la ya mencionada mezcla cultural que se vislumbra a través de su relato. En ésta se expresa cómo la organización del Inca entra en contacto con la suya y dictamina reglas de comportamiento para vivir mejor en sociedad. Así como también, realiza una descripción de ambas culturas en sus particularidades:

El Inca tenía una buena organización. Era bueno con la gente, se portaba bien, pero sin mezclarse. Cada uno respetándose.

Ahí por eso nosotros, acá antes robábamos. Y los Incas dijeron, respeta esto porque si no... Nosotros antes la costumbre cuando sacaba cualquier cosa nos obligaba a castigar con agua hervida, ¡el castigo! Por eso no puedes robar el Inca o mentir. Pero ahora la generación que llega cambia, hay robo, hay ratera, hay muchas cosas (Omer, 2015. P. 422).

Otro sincretismo cultural se advierte cuando expresa: “así me contaba cómo conectaban e intercambiaban los Incas. Siempre se metían en la selva, poco a poco, conquistando, conquistando para emigrarse, avanzándose poco a poco para dominar todo esto. Cuando los españoles llegaron ya desaparecieron” (Omer, 2015. P. 420).

De esta manera se evidencia la convivencia de diferentes culturas que compartían territorio, previamente a la colonización española; hacían la guerra, pero también intercambiaban recursos, creencias y herramientas. Pese a los conflictos, se les describe a los Incas como una sociedad amable que civiliza, o bien, que procura educar moralmente, en este caso, a los habitantes de Shipetiari:

En definitiva, todo parece evidenciar un encuentro o un choque de creencias. Don Mateo yuxtapone en su relato el mito andino con elementos provenientes de otros lugares por el efecto de los intercambios humanos, lingüísticos, culturales e históricos. Entonces no es de sorprender que la versión aparezca como el resultado de complejas adaptaciones que suponen la absorción o el rechazo de ciertos elementos (Omer, 2015, p. 409).

Por otro lado, en la presente versión del mito no se habla de un Inkarrí muerto, sino uno que huye y se esconde en Paititi, lugar sagrado del que sólo se tiene conocimiento por los relatos. Según se expresa a través del mito este lugar está oculto y es inaccesible; en él se halla el Inca y los suyos esperando por el momento del Pachakuti:

Se escondió porque no quiere ver a los españoles, porque a su gente, a todos los que tienen poder, los españoles los mataron a todos. Por eso se escapó a ese sitio. Por allí está. Hay un sitio que está cerca, igualito a la ciudad Cuzco, pero está escondido. Pero varios van buscando y dicen Paititi. Difícil que lo encuentran, pero algún día lo encontrarán, no sé. Es peligroso, por allá hay de todo, nuble, raya, te puedes accidentar, puedes entrar y te pueden matar, porque son poderosos (Omer, 2015, p. 421).

Esta representa una de las mayores diferencias con las versiones previamente mencionadas del mito, una donde el Inca no muere. Parece justificar sensatamente el vencimiento de la civilización Inca frente a los españoles, sin restar valor al poder del Inca, que es ejecutado frente al

poder mayor del español. Sino que se justifica su poder en el hecho de sobrevivir al ataque. También representa el espíritu reivindicativo como un poder vivo, siempre presente; ya que el Inca no murió, sino que aguarda el momento.

Aunque parece haber dudas entre los habitantes de Shipetiari, está bien distribuida la idea del regreso de Inkarrí. Don Mateo siempre cita a los abuelos más sabios de la comunidad en su anonimato. También cita a su padre. De esta manera advierte: “pero alguno dice que puede aparecer con el tiempo, regresar de nuevo. Por eso no muere. El Yayantsi cuida, hace todo. Nos cuida a nosotros. Es el único que se ha quedado” (Omer, 2015, p. 421). Lo cual evidencia el carácter mesiánico de esta versión del mito.

Finalmente, en la región de Queros se han registrado diversas versiones del mito que divergen ligeramente entre sí. Las más populares corresponden a un Inkarrí que se representa meramente fundacional; al igual que la versión de Chacas, la de Queros se ve notablemente influenciada por el mito de Manco Capac y Mama Ocllo. De esta manera, la versión recogida por Núñez del Prado comienza haciendo referencia a las dos humanidades:

Era un tiempo en que no existía el sol, y moraban en la tierra hombres cuyo poder era capaz de hacer marchar a voluntad las rocas o convertir las montañas en llanuras, con el solo disparo de sus hondas. La luna irradiaba en la penumbra, iluminando pobremente las actividades de aquellos seres conocidos en el nombre de “naupa-machu”. Un día el Roal, o espíritu creador, Jefe de los Apus, les preguntó si querían que les legara su poder. Llenos de soberbia, respondieron que tenían el suyo y no necesitaban otro. Irritado por tal respuesta, creó el sol y ordenó su salida (Ossio, 2000, p. 194).

Por consiguiente, esta primera humanidad es disecada por el sol insoportable para ella. Se alude nuevamente a seres con poderes sobre las rocas, como símbolo soberano de potestad. Ante un poder mayor como el del sol, los naupa-machu se ven segregados para dar paso a una nueva humanidad, de la que Inkarrí sería su fundador: “la tierra se volvió inactiva y los Apus decidieron forjar nuevos seres. Crearon Inkarrí y Qollarí, un hombre y una mujer llenos de sabiduría. Dieron

al primero una barreta de oro y a la segunda una rueca, como símbolos de poder y laboriosidad” (Ossio, 2000, p. 194). Argumento casi idéntico al del mito de Manco Capac y Mama Ocllo.

En este caso la figura de Qollarí es femenina. Sin embargo, esta característica es fluctuante en otras versiones, como en la de Morote Best⁹, en la cual este personaje es masculino y presenta rivalidad con Inkarrí. Demográficamente esta rivalidad tiene razón de ser; cada personaje se presenta como el rey o líder de cada área: “Inkarrí se le presenta como al rey del área cusqueña que se ubica al norte de La Raya y a Qollaró como su rival del lado sur de aquel punto que sirve de demarcador étnico entre pobladores de las tierras bajas del valle cercano a la ciudad del Cuzco y las tierras altas de las provincias de Canas y Canchis” (Ossio, 2000, p. 195-196). Esta demarcación cultural y demográfica se expresa a manera de ideología, introduciéndose en el mito religioso. Las normas de comportamiento entre las comunidades son reguladas por los mandatos inscritos y divulgados dentro de la congregación.

Ahora bien, el símbolo de la barreta de oro permanece, teniendo Inkarrí como función arrojar la barreta para decidir el lugar de fundación del imperio: “Inkarrí había recibido orden de fundar un gran pueblo en el lugar en que arrojada la barreta quedara enhiesta. Probó la primera vez y cayó mal. La segunda cayó oblicua y sin embargo decidió levantar un poblado que fue el de Q’eros” (Ossio, 2000. P. 194). Similar al caso de la versión de Pacapauza, el mito enfatiza el papel de importancia que ocupa Queros; esta vez argumentando que la barreta cayó ahí, pero de manera oblicua. Podemos interpretar tal narración como un regionalismo, que busca acentuar su papel en la fundación del Imperio Inca: “Q’ero no podía quedar olvidado, y el primogénito de sus hijos fue

⁹ Rector de la Universidad de Huamanga (donde fue profesor Abimael Guzmán): “un brillante antropólogo y folclorista que había realizado un amplio trabajo de campo en la zona rural de Ayacucho y conocía las condiciones de los campesinos” (Isbell, 2016, p. 53).

enviado allá para poblarlo. Sus demás descendientes se esparcieron por diferentes lugares, dando origen a la estirpe de los incas” (Ossio, 2000, p. 195).

Otra característica en común que tiene esta versión en relación con todas las demás, radica en el hecho de que la ciudad de Cuzco termina siendo el lugar donde se fundaría el Tawantinsuyo. Ante la mención regionalista de Q’eros en su papel en la fundación del imperio, finalmente resulta ser Cuzco el lugar donde se fundaría. Tal hecho es el que presenta más invariabilidad en las diferentes versiones, lo que nos habla de un hecho histórico registrado en el mito, como lo es el lugar de desarrollo del imperio: “volvió de nuevo con dirección a Vilcanota y deteniéndose en las cumbres de La Raya lanzó una barreta por tercera vez y esta fue a clavarse vertical en el centro de un valle fértil. Aquí fundó Cuzco, radicando en él por largo tiempo” (Ossio, 2000, p. 195).

Esta versión, como ya se mencionó antes, resulta meramente fundacional. No se hace alusión a la muerte o a la huida del Inca, ni tampoco a su regreso. Sin embargo, en versiones posteriores, también en Queros, se encuentra este carácter mesiánico ausente en la versión recién presentada. En la versión recogida por Thomas Müller se hace una clara mención al Pachakuti:

Cuando termine este tiempo vamos a ser de cualquier manera entre muertos y vivos, así sean mistis o jóvenes. Y así, hemos de ser iguales o cómo todavía será en este tiempo del encuentro. Estaremos en el tiempo del encuentro y cuando termine entonces aparecerán hombres diferentes. El sol sale ahora de aquel lado, pero entonces saldrá de este otro lado, será de abajo, será de arriba o ya también será así (Ossio, 2000, p. 196).

De la misma manera que en otras versiones mesiánicas, se alude al regreso del Inca, y con ello a la ejecución del Pachakuti. Se insinúa que Inkarrí se está levantando, enfatizando en la promesa de dar la vuelta al mundo: “dicen que ahora ya se está levantando. Por ahora, solamente su cabeza está brotando; ya se está levantando y, cuando se levante, ahí sí, desde los españoles, los últimos hijos, van a agacharse como nosotros; van a trabajar” (Ossio, 2000, p. 196). La vuelta al

mundo implica la inversión de los papeles; el español se subordinará al Inca y se invertirán las tareas, teniendo que someterse a las mismas a las que fue sometido el indígena.

En otra versión de Queros se menciona también la huida del Inca a la ciudad sagrada de Paititi, similitud que encontramos asimismo en la versión de Shipetiari. Ante el ataque desmedido de los españoles, el Inca huye a la ciudad sagrada para así sobrevivir:

Hay un camino inca por donde está pasando por la mitad Queros. Por ese camino se va a la ciudad del Paichi [*Paititi*], no está cerca de la comunidad, es valle, selva, está tapando árboles, no se puede caminar rápido. Se tiene que ir buscando, hasta Miscani. En tiempo de los Incas cargaban oro para construir Cuzco. Ese lugar se llama ciudad del Paichi. Los españoles buscaban la ciudad del Paichi y no encontraron y es por eso que la montaña los aplastó (Omer, 2015, p. 425).

También parece hacerse alusión a Paititi en la versión recogida por Ricardo Valderrama en el Valle del Colca, Arequipa. En ésta también se expresa cómo Inkarrí y su imperio continúan habitando esta ciudad sagrada, la cual se le describe como plagada de riquezas:

El Inka no se ha ido del todo, está vivo en Saqsaywaman del pueblo del Cuzco. En su entraña hay un pueblo, un pueblo grande, las casas son bonitas de oro y de plata, dentro en el corazón de ese cerro es un pueblo de color amarillo, entonces ahí están viviendo los inkas, no han muerto del todo y desde ese lugar por el interior de la tierra viene un túnel, viene un camino a cada pueblo hecho de oro y plata, de Cuzco a Cajamarca, de Cuzco a Ecuador (Ossio, 2000, p. 200).

En conclusión, la pluralidad de versiones del mito es tal, que es posible encontrar casi infinitas versiones de Inkarrí. Según se registran más y más mitos por diferentes narradores y lugares, se pueden encontrar más variaciones, similitudes, diferencias y regionalismos en los que se encuentra involucrado el personaje de Inkarrí. Las versiones más diferenciadas son las mesiánicas y fundacionales, pero también encontramos Inkarrís regionales bastante particulares. Así, las características generales más difundidas son las siguientes: Inkarrí tiene siempre por tarea fundar la ciudad de Cuzco, para así restaurar el Tawantinsuyo con ayuda de una barreta de oro la cual lanza con este propósito. Inkarrí es asesinado por los españoles, o bien, huye. Inkarrí promete

regresar cuando su cuerpo se forme por completo desde la cabeza, al hacerlo, la vuelta al mundo o Pachakuti se efectuará.

El factor de mayor interés de esta tesis sobre Inkarrí es el del mito mesiánico y con éste, su papel fundamental en la ideología peruana, principalmente indígena. El espíritu reivindicativo ha logrado arraigarse profundamente en la historia del Perú y ha logrado influenciar corrientes del pensamiento, así como actividades literarias y artísticas, las cuales son también interés principal de esta tesis. A través de una amplia y estructurada ideología presente en las comunidades indígenas y en el Perú en general, es posible vincular y generar estructuras estéticas ricas y fascinantes que sirvan a un fin tal como la concientización y reconocimiento de los orígenes indígenas presentes en nuestra sangre, o bien, el simple conocimiento sobre su existencia o la ampliación del mismo.

El objetivo del anterior análisis de los diferentes mitos de Inkarrí radica en evidenciar la pluralidad de características presentes en las diferentes versiones. Ello con el objetivo de lograr una propia interpretación del mito que corresponda más acertadamente al análisis del mito en la novela *Abril Rojo* y responda a las necesidades de traducción de un lenguaje a otro. De esta manera, la interpretación que hace la autora de esta tesis sobre el mito se centra principalmente en el carácter mesiánico de éste, inspirándose principalmente de las versiones recogidas primeramente en Puquio y busca resaltar aspectos como el regreso de Inkarrí y la ejecución del Pachakuti. El carácter reivindicacionista y el proceso de violencia bajo el que nace el mito es el enfoque interpretativo de la obra visual producto de esta tesis.

Capítulo 2. Relación entre literatura y artes visuales

La literatura y el arte siempre han ido de la mano de una u otra manera; existen múltiples representaciones artísticas que se fundamentan en obras literarias, así como múltiples imágenes que han inspirado obras literarias enteras. La mutua influencia e inspiración entre una y otra disciplina artística es evidente, lo que hace pensar en que estos lenguajes creativos se vinculan y se complementan entre sí, a pesar de sus diferencias formales y procesuales.

A menudo las obras literarias cuentan con ilustraciones, o las obras de arte vienen acompañadas de textos explicativos o contextualizadores. A continuación, se hará mención de algunos ejemplos concretos. Las fusiones de ambas formas de expresión resultan en la manera de comprender y aprehender un fenómeno de manera más precisa. El cerebro humano se estimula y crea imágenes a partir de un texto, o historias a partir de imágenes, ya que ésta resulta la manera natural en la que nuestro cerebro trabaja a través de los estímulos sensoriales, y tienen mucho que ver también con la manera en que nuestra memoria funciona, asociando situaciones con imágenes, sonidos, etc.

De manera connatural, existe esa confluencia en la que ambos campos de expresión se nutren el uno del otro. La literatura evoca imágenes diversas de subjetiva naturaleza que devienen



Fig. 1. Salvador Dalí. *Down the Rabbit Hole* (1969). Xilografía.

en la contemplación y la reflexión de los fenómenos artísticos. Algunas de estas imágenes llegan a ser realmente enriquecedoras y han sido pilares importantes a la hora de la inspiración artística y el desarrollo de las artes a través de la historia. Obras como las múltiples ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* realizadas por Salvador Dalí (Fig.1), inspiradas en la obra escrita originalmente por Lewis Carroll; *The Parade Ends*, instalación hecha por Tracey Snellig (Fig. 2), inspirada en la obra *Termina el Desfile* de Reinaldo Arenas; o *Dubling*, instalación hecha por Elida Tessler (Fig. 3), basada en la novela *Ulises* de James Joyce.

De la misma manera, diversas obras de arte, a lo largo de la historia, han resultado en la estimulación de la creatividad de literatos, creando personajes y mundos posibles relacionados de una u otra forma con el arte. Y teniendo así cabida en la historia de la literatura. Entre algunas obras literarias inspiradas en obras de arte se encuentra la novela *El Beso* escrita por Elizabeth Hickey, basada en *El Beso* de Gustav Klimt (Fig. 4), en la que narra la vida de Emilie Flow, amor platónico y de profunda amistad con el autor de la pintura; *El Paraíso en la otra esquina* obra literaria en la que Mario Vargas Llosa toma dos personajes históricos como lo son Flora



Fig. 2. Tracey Snelling. *The Parade Ends* (2012). Escultura.



Fig 3. Elida Tessler. *Dubling* (2010). Instalación.

vida tan opuestos; *La Joven de la Perla* obra literaria escrita por Tracy Chevalier inspirada en la pintura de Johannes Vermeer (Fig. 5), y como éstas muchas más.

Podemos evidenciar que la historia está plagada de ejemplos de la unión de ambos medios:



Fig. 4. Gustav Klimt. *El Beso* (1907-1908). Óleo con laminillas de oro y estaño sobre lienzo.

arte y literatura, para generar procesos del pensamiento y creatividad. Se trata de dos lenguajes que se complementan a la hora de expresar los mundos internos de cada quien y compartirlos en la realidad en la que nos encontramos todos inmersos. Desde actitudes filosóficas e ideas trascendentales, desde mundos posibles que van más allá del tiempo y el espacio, hasta revelaciones religiosas y formas de mirar el mundo. Los

medios de representación visual y artística poseen esta característica de integrar los procesos cognitivos de manera colectiva, de despertar y estimular las capacidades sensibles y mentales. Entender cómo funciona la relación entre artes y literatura es también entender cómo funcionan los procesos del conocimiento. A continuación se tratará la relación arte-literatura a través de algunos ejemplos específicos de la historia tanto de las artes como de la literatura.



Fig. 5. Johannes Vermeer. *La Joven de la Perla* (1665-1667). Óleo sobre lienzo.

2.1. La influencia mutua entre arte y literatura

La influencia histórica entre artes y literatura es de un carácter inconmensurable, sin embargo, evidenciar el fenómeno que involucra estos lenguajes como hermanos es entender el carácter creativo, social y práctico que se halla en el cerebro humano, y nos ayuda a entendernos tanto individualmente, como en sociedad. Algunos ejemplos fueron nombrados de manera superficial anteriormente, sin embargo, evidenciaremos a profundidad algunos que denotan acertadamente el carácter integral de ambos medios:

En el ejemplo citado anteriormente *El Paraíso en la Otra Esquina* de Mario Vargas Llosa, se halla una situación bastante peculiar de la influencia del mundo del arte sobre la literatura: dos personajes históricos se vuelven material de inspiración para el escritor peruano. El uno es el nieto de la otra. Se trata del desarrollo de la vida de ambas figuras históricas en contextos distintos: “*El Paraíso en la Otra Esquina* podría entenderse como la síntesis de dos biografías paralelas” (Marco, 2003).

Aunque en primera instancia el desarrollo de ambas historias parece no tener un nexo en común más allá de la consanguinidad, en realidad se trata de una sola historia que se conforma con la vida de ambos personajes. Hay una razón para que se nos presenten estas dos historias en una. La totalidad de la obra está dispuesta de manera que ambos personajes se complementen en su particularidad; mientras que Flora es una luchadora que busca el cambio en su entorno real, en el mundo práctico; Gauguin logra la liberación de su persona a través del arte. Ambos representan una unión de partes; un complemento de fuerzas.

En este orden de ideas, Costanza Ried señala con acierto que el vínculo entre ambas historia se halla en la inconformidad que sienten ambos personajes frente al mundo: “vivir es (...) una

imposición gravosa para nosotros; según Freud, no podemos prescindir para hacerlo de cierto tipo de ‘calmantes’” (Ried, 2005, p. 36). De esta manera, ambos personajes se ven enfrentados al mundo, cada uno a su manera. No obstante, el enemigo común es uno solo; las dificultades y el descontento continuo que ambos sienten ante las adversidades. Asimismo, es de esta manera que el objetivo de la historia se formula en la búsqueda constante de alcanzar un alivio frente al mundo que se les presenta. Este aspecto es ahondado por Ried al exponer el postulado de Freud: “en su artículo ‘El malestar en la cultura’ (...) se nos explica que todo hombre, por esencia, tiene como fin o propósito en su vida el ‘alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla’ (3024). La forma que damos a ese bienestar y los medios por los que procuramos acercarnos a él, varían según la constitución de cada individuo”(Ried, 2005, p. 34-35).

¿De qué manera lidia cada uno con la vida? En primera instancia hay que conocer en principio al personaje. Por un lado tenemos a Flora: “víctima, por su condición femenina, de un marido cruel, al que acabará abandonando. Su lucha por la liberación de la mujer será paralela a la defensa de una clase obrera que tratará de descubrir en sus viajes mediante comités que coordina en diversas ciudades francesas. Su horror al sexo, pese a unas breves relaciones lésbicas, procederá de la violencia marital” (Marco, 2003). Flora se enfrenta a un mundo cruel y desigual, donde la brecha entre ambos sexos y las condiciones salariales de los obreros explotados moverá su sensibilidad. Incapaz de aceptar esta realidad, Flora se dispone a cambiarla.

Para poder soportar el mundo en el que se le ha dispuesto Flora debe hacer sacrificios, renuncia a las satisfacciones pasajeras en aras de lograr una mayor: lograr la liberación femenina: “Muchas veces abordamos el problema de nuestra necesidad de satisfacciones pulsionales haciendo un ejercicio por dominar las fuentes internas de dichas necesidades. Luchamos por “aniquilar” esas pulsiones –ya que el mundo exterior se rehúsa a saciarlas– para dominar nuestros aspectos más instintivos con instancias psíquicas más elevadas” (Ried, 2005, p. 37). Lo que Flora intenta hacer a través de su método es lograr una

sublimación, que se puede entender como: “la postergación de uno inmediato, por uno mayor y más duradero, pero a largo plazo” (Ried, 2005, p. 38).

Por el otro lado tenemos a Gauguin, quien cumplirá el papel de mostrar una postura de liberación sexual como ejemplo de la vida que lleva: “defenderá la libertad sexual como parte de la exaltación del primitivismo que le llevará a abandonar una cómoda vida burguesa como agente de Bolsa, casado y padre de varios hijos por una tardía vocación pictórica que habrá de conducirlo hasta los mares del Sur” (Marco, 2003). La manera como se enfrenta Gauguin al mundo es de una manera más directa, logra su satisfacción a partir de resoluciones inmediatas por medio de los excesos. Sin embargo, es de resaltar el papel que el arte cumple para el personaje: “debemos considerar que Gauguin opta también por un segundo camino, el del arte, que en cierto modo puede ser una sublimación de los impulsos primigenios por la satisfacción que encuentra en el acto de crear, de dar materialidad a los productos de su fantasía” (Ried, 2005, p. 39).

De esta manera, la novela logra contrastar dos formas de desenvolverse en el mundo a través del amplio ejercicio creativo, sirviéndose de personajes reales. El nexo común de ambas historias resulta entonces en que: “cada uno construye y acaricia la propia utopía a su modo, que en el caso de Paul es de carácter individual, y en el de Flora, social” (Ried, 2005, p. 45). El resultado es una amalgama fascinante que sólo sería posible concebir en la naturaleza creativa de nuestras mentes.

Este contraste como tema de su obra es posible gracias a las capacidades que brinda el medio escrito. Las posibilidades creativas y las cuestiones de carácter moral y mundano de las que trata su obra, permiten a la mente emularse en escenarios diversos que no serían posibles fuera de este medio. Lo que permite el desarrollo de las capacidades de reflexión, a través de la empatía que se busca generar en la obra.

La historia terminará desarrollándose en la culminación de la vida de ambos personajes: “Gauguin será un artista rebelde, víctima de sífilis; en tanto que Flora llevará en su pecho la bala disparada por su marido” (Marco, 2003), lo que afianzará más el carácter humano de los personajes, por un lado, y los trascenderá a la vez al nivel de símbolos, por otro.

Lo que se busca trayendo a colación este ejemplo es evidenciar las capacidades creativas con las que trabaja nuestro cerebro a partir de imágenes y palabras. No hay directamente una imagen visual específica en este caso, sino que el material de la obra es una compleja estimulación de las capacidades creativas, a través de las infinitas posibilidades que brinda nuestro cerebro a la hora de crear escenarios. La acción activa del “qué pasaría si...” permite descolocar de su contexto original a un personaje, a una situación o a una obra de arte, por ejemplo.

Los límites establecidos por el tiempo, los espacios, las palabras y las imágenes visuales se desdibujan en la mente. Lo que existe son los estímulos sensoriales. De esta manera, las imágenes perceptuales se emulan a través de la influencia indirecta o directa de cualquier área del conocimiento. Así mismo, se denota claramente en este ejemplo la influencia del arte sobre la literatura. Ambos lenguajes con características expresivas particulares trabajan bajo los mismos perceptos. El resultado deriva en una compleja obra literaria. Los perceptos son traducidos en conceptos y generan un acercamiento a los personajes históricos en cuestión desde una perspectiva diferente.

Las obras de Paul Gauguin son, claramente, referentes para lograr un acercamiento a la obra literaria escrita por Vargas Llosa, pues hacen parte de la biografía del mismo y permiten generar ideas, estimular pensamientos e imágenes perceptuales a través de su arte. Se puede leer la biografía, su psicología en el tiempo, a través de las obras representadas a lo largo de su vida. Por

lo que se podría afirmar, sin mayor temor a equivocarse, que las obras visuales del artista han influido directamente en la novela del escritor. Las imágenes se sintetizan en palabras, de un lenguaje directo a uno indirecto.

Siempre y cuando sea estimulado el cerebro, las posibilidades imaginativas pueden llegar a ser infinitas, y las maneras de lograr los procesos creativos resultan de ejercitar esta misma capacidad, pues el cerebro es también un músculo. Podemos entender los procesos creativos y de aprehensión como el resultado de la compleja maquinaria de nuestro cerebro. Los estímulos que son recibidos por nuestra mente no están cognitivamente divididos como lo están en sus representaciones, sino que el mundo se emula como un todo en el interior de nuestra mente.

Tal vez uno de los mayores ejemplos de la íntima relación de la literatura y las artes se puede ver en el trabajo de Gustave Doré, uno de los más grandes ilustradores del siglo XIX. Conocido por realizar las ilustraciones de las más icónicas obras literarias, como *La Santa Biblia*, *La Divina Comedia*, *Don Quijote*, entre muchas otras. Sus ilustraciones son las memorables imágenes que guardamos colectivamente sobre las más importantes obras literarias. Su gran trabajo consta de miles de ilustraciones de todo tipo. Así mismo, se desarrolló en múltiples disciplinas representacionales; desde el cómic, hasta la escultura. Se trata de un verdadero genio del arte: “la obra de Gustave Doré, el artista más famoso de su época, puede encontrarse en tantos grandes clásicos que, en algunos casos, es casi imposible pensar en ese título sin asociarlo a sus ilustraciones o grabado: *El paraíso perdido*, de Milton; *La Divina Comedia*, de Dante; el *Quijote* de Cervantes o *El Cuervo* de Poe, por nombrar algunos” (Batalla, 2019).

Doré era muy conocido por tener una impresionante memoria fotográfica de la que se valía para retratar y desarrollar los paisajes de sus obras. Los personajes eran siempre el enfoque

principal de su obra y a menudo los ilustraba con proporciones desbalanceadas, en las que se representaban mucho más grandes con relación al fondo. Fernández (2020), retoma una cita de Keanel en la que hace alusión a la memoria de Doré: “cuando Jerrold le presiona para que dibuje sobre la marcha, Doré le responde una frase que se haría famosa: “tengo la cabeza llena de colodión” haciendo así alusión a su prodigiosa memoria fotográfica (Keanel, 2012, p. 1-4)”.

Pero la característica más notable del artista era su capacidad imaginativa, de la que se valía para representar imágenes que no se encuentran en la experiencia directa sensible con la realidad. Escenarios y personajes que trascienden los límites de la imaginación, y que inspirarían y moldearían el futuro de las creaciones fantásticas.

Un dato importante a tener en cuenta es que, a pesar de que el genio de Doré era incalculable, contaba con múltiples ayudantes para realizar sus innumerables trabajos. Y también, se encuentra evidencia de que hizo uso de la fotografía, como copia, para ayudarse a realizar los paisajes de algunas de sus obras. Éstas correspondían a trabajos de encargo sobre lugares turísticos, por lo que equivalen a un porcentaje mínimo, pues Doré siempre priorizaba su trabajo creativo:

La idea de Doré al venir a España no fue nunca la de preparar un libro con grabados del país sino la de inspirarse para la próxima publicación de su libro sobre *El Quijote* en el que tenía puestas grandes esperanzas e ilusiones. Como forma de sufragar el viaje la revista *Le Tour du Monde* iría publicando entregas sobre los lugares visitados. Visto así quizás para el artista se trataba de un trabajo menor en el que no le importó ceder a las presiones o sugerencias del editor para que entre los grabados no faltaran los grandes monumentos españoles que el lector esperaba encontrar y Doré acudió a la fotografía para ese tipo de dibujos (Fernández, 2020, p. 317).

Algunas de las críticas que recibía de sus detractores tenían que ver con el distanciamiento deliberado del artista sobre el texto en el que se basaba. A menudo dejaba volar su imaginación y sus representaciones se alejaban de la literalidad del texto. Sin embargo, esta imaginación ilimitada

era justamente su fuerte, logrando captar el sentimiento general del texto en su representación visual altamente creativa.

Ejemplo de ello lo podemos encontrar en la representación de los suicidas en el infierno de Dante. Cuando recién fue publicada la versión de *La Divina Comedia* ilustrada por Doré fue muy controversial, ya que las ilustraciones no seguían fielmente la literalidad del texto de Dante. Algunos incluso lo juzgaron de no haber leído a profundidad el texto y sólo limitarse a retratar un enfoque limitado. Sin embargo, este distanciamiento representacional es deliberado del artista. Doré busca representar de manera más fidedigna el carácter general del texto mismo, más que lograr una copia fiel de este.

En el caso específico del bosque de los suicidas, la representación de Doré (Fig. 6) permite una aproximación diferente a los suicidas, no especificada por Dante. Mientras que en Dante los suicidas son identificados como formas abstractas que transmiten un sentimiento desconcertante y desolador, en la representación de Doré los suicidas adquieren una forma definida. Los árboles llevan figuras antropomórficas y expresan un inconmensurable sentimiento de arrepentimiento y desolación. Mejor dicho, se humaniza al suicida:

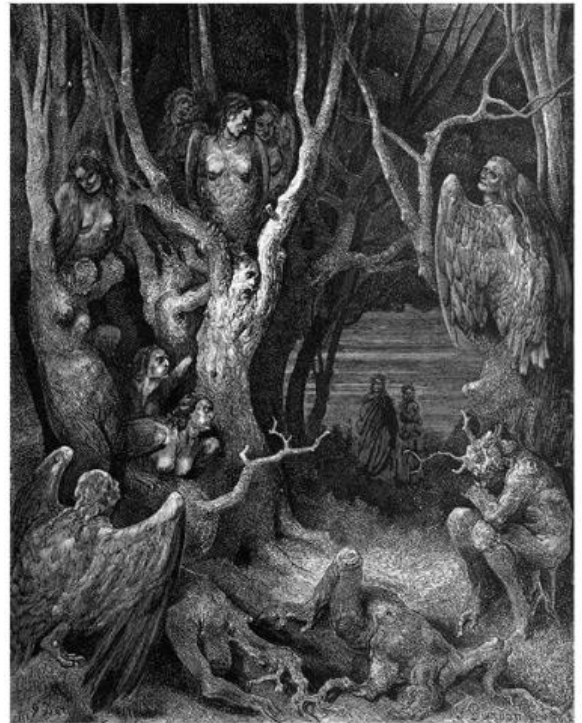


Fig. 6. Gustave Doré. *El bosque de las arpías* (1861). Xilografía.

El antropomorfismo permite a Doré dar de empatía lo inerte y lo abstracto. El árbol con rasgos humanos se hace cercano, del mismo modo que el minotauro parece un ser menos monstruoso que una arpía o que una quimera. Podría argumentarse hasta qué punto esto contradice la propuesta dantesca, que se decanta de manera clara por lo anónimo y lo genérico en detrimento de la individualización, pero es más que probable que

tales decisiones, en el ámbito artístico obedezcan a una razón y una exigencia narrativas (Villalta, 2017, p. 199).

La manera representacional de Doré al dibujar a los suicidas con forma antropomórfica permite desarrollar la empatía del espectador. Al ver representado al suicida como un igual, la persona que lo aprecia puede emularse en la situación del condenado gracias a la forma en que nuestra mente trabaja. A través de las neuronas espejo podemos revivir la escena en nuestra cabeza, logrando así adentrarnos en el sentimiento general al que Doré quiere introducirnos:

En efecto, las diferencias estéticas y compositivas entre la escena original y la de Doré son significativas, claras a simple vista. Pero aun así, el potencial expresado es similar y fácilmente comparable. La clave de la representación más acertada del canto es el haber dado forma humana al condenado, del mismo modo que la pequeñez de Dante y Virgilio en algunas escenas es determinante a la hora de traducir las proporciones sobrehumanas del Infierno e ilustrar el componente de lo sublime presente en los versos (Villalta, 2017, p. 198).

Podemos notar entonces que, aun distanciándose de la literalidad del texto, las representaciones también logran un efecto similar a la obra escrita. Ello conlleva a un debate moral, acerca de la alteración de la obra misma. En todo caso, de lo que podemos estar seguros es de que Doré hizo uso de su incomparable imaginación para lograr representar su visión acerca del texto. Se encontraba ante una problemática de carácter representacional propia de las diferencias entre los medios visual y escrito, y ésta fue la manera de resolver el problema para Doré. En torno a este punto se abre un extendido debate acerca de qué es lo que debe procurar un ilustrador a la hora de ilustrar un texto: “quizá la tarea del ilustrador no sea otra que transformar en forma de imagen las palabras y el efecto que éstas crean, más que limitarse al estricto patrón de unos versos de manera literal. Es en estos momentos en que la imagen debe suplir al texto y no subyugarse a él cuando Doré brilla como ilustrador y donde los esfuerzos anteriores se ven afectados por una tibieza considerable” (Villalta, 2017, p. 200).

Podemos entender ambas obras en su singularidad, ya que cada una se vale por sí misma. En este punto ya no nos encontramos ante una única obra, sino que se trata de dos obras maestras con una misma intención sensitiva: “entran en conflicto, pues, dos visiones enfrentadas de la obra: *la Comedia* como un bloque medieval impermeable que debe ser entendido únicamente como parte de su época o *la Comedia* como clásico atemporal capaz de generar novísimas y peculiares lecturas” (Villalta, 2017, p. 195).

Aun presente esta contradicción entre las dos formas de representar una misma historia, en nuestra mente tal conflicto no representa un problema mayor a la hora de hacernos una idea de la obra. La imagen acompaña al texto de manera tal que lo nutre en nuestra imaginación, finalmente no adoptamos una u otra postura, sino que tomamos los aspectos más relevantes de ambas para llevar a cabo nuestra interpretación. Reestructuramos en nuestra mente la historia a través de los estímulos recibidos por ambas versiones de la obra y son nuestras percepciones sensoriales las que priman sobre el carácter formal de la obra.

Por otro lado, tenemos el ejemplo de William Blake; poeta, pintor y grabador británico, que representaba visualmente sus propios escritos. El mismo Blake desarrolló una técnica de grabado a la que le llamó “técnica infernal”, la cual le permitía sobrescribir sobre una superficie de cobre que no permitía la copia, de esta manera, la obra se transformaba en una verdad mutable, con vida propia. Esto con el propósito de acceder al conocimiento verdadero, ya que Blake criticaba la ciencia y la religión de su época como fuentes de conocimiento legítimo e inmutable. En cambio, afirma que el verdadero conocimiento proviene de la imaginación, entendiéndose como la capacidad de trascender y entrar en contacto con el conocimiento divino:

En este sentido, es tremendamente significativo que Blake escriba escarbando en el cobre con un ácido (‘borrando las superficies engañosas’), y que lo haga al revés (‘descubriendo lo

infinito que yacía en ellas’), porque tal como señala Michael Phillips (15) el método de producción y escritura de William Blake se relaciona simbólicamente con la filosofía del pensamiento que propone: mediante sus grabados, Blake espera poder revertir (literalmente, en la práctica) el proceso mediante el cual la autoridad (de la Iglesia) había usurpado la función poética y la fuerza de inspiración eterna e inagotable de la Biblia, para convertirla, equívocamente, en un texto cerrado, invariable, continente de dogmas morales incuestionables (Picón, 2011).

Blake se hace llamar a sí mismo como un intermediario entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus. Desde la temprana edad de 4 años comenzó a tener visiones en las que los santos se le revelaban y le contaban la verdad divina. También su difunto hermano, quien falleció cuando Blake tenía sólo 10 años, aparecía recurrentemente en sus visiones brindándole información divina. Esta habilidad o locura permaneció durante toda su vida, por lo que se consideraba a sí mismo un visionario y buscaba difundir a través de sus obras la verdad, entendiéndola como imaginación: “ante todo, parece que William Blake pudo ser un auténtico médium, ya que estos fenómenos paranormales se presentaban como algo cotidiano. Se le podría definir bajo este concepto, ya que él mismo se presentaba como un intermediario entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus, transmitiendo los pensamientos de éstos mediante sus poesías y obras artísticas” (Sarriugarte, 2004, sección de ‘¿Genio o Loco?’).

El personaje de Blake es ciertamente interesante en más de un sentido, sin embargo, nos centraremos en el contenido doble de sus obras: escritos e imágenes visuales. En Blake, las ilustraciones que acompañan sus poemas no son meras representaciones de lo que se escribe, sino que tienen un valor complementario. Las ilustraciones hablan por sí mismas y a menudo su relación con lo escrito no es evidente, lo que resulta en el ejercicio de descifrar la obra en su conjunto imagen-palabra. Los mensajes de Blake son de un carácter trascendental y no buscan dictar verdades inamovibles, sino que buscan guiar el camino para que cada quien encuentre sus propias verdades. Es aquí cuando entra el concepto de la imaginación:

Aunque en algunas planchas las imágenes ilustran el texto, en otras no existe una relación evidente entre ambas formas de expresión, creando una indeterminación en la relación entre la imagen y la letra, que abre el texto iluminado y exige la participación activa y creativa de los lectores, apelando directamente, como los manuscritos medievales, a su imaginación y su memoria (Picón, 2011).

Las obras de Blake a menudo hacen uso de figuras religiosas, sin embargo, el carácter difundido por la iglesia de entonces está muy lejos de éstas. Se tratan de interpretaciones personales del mismo Blake. Verdades a las que ha llegado por medio de la imaginación y por las que busca que sus lectores accedan a su propio conocimiento mutable y verdadero:

Blake creyó que la imaginación es la facultad humana primordial, ya que permite al hombre superar los límites de la percepción sensorial de la esfera racional de la naturaleza –finita y perecedera– y lograr la visualización y creación de una nueva realidad en cada mente –en el mundo infinito y eterno de la imaginación. En su obra existe una clara asociación entre divinidad e imaginación en sus visiones propondrá una nueva ‘religión de la imaginación’ opuesta a la ‘religión de la razón’ de la institución organizada (Picón, 2011).

El trabajo de Blake nos plantea cuestiones acerca del medio y de la unión de los mismos. Cuando nos enfrentamos a una obra de Blake lo hacemos ante un conjunto de imagen y palabra. Se trata de una unidad que no funciona en totalidad sin su contraparte visual o escrita. Esto es gracias a que el autor lo ha pensado de esta manera; se propone una técnica para lograr la aprehensión del mensaje en cuestión que, en este caso, se trata de un mensaje variable y subjetivo. Este método trata de emular por medio de su técnica la realidad en sí misma, pero la realidad que se imagina el autor. Entre más sentidos se encuentren involucrados en el contacto con la obra, más fácilmente se logra este acometido.

En los ejemplos anteriores, se ha tratado siempre de resaltar el cómo estimulan los autores el cerebro para emular las situaciones e imágenes a través de los conceptos que aluden a preceptos. De la misma manera lo hace Blake, sólo que éste busca lograr un carácter trascendental en su obra, como ya se ha hablado. La manera de llevar a cabo este acometido tiene que ver completamente con la técnica: Blake se sirve de las características de cada medio, las imágenes indirectas del

lenguaje escrito y las imágenes directas del lenguaje visual. La emulación que es capaz de llevar a cabo nuestro cerebro puede llegar a ser tan real como la vivencia misma. Ello tiene que ver con la manera de realizar la obra y la capacidad de aprehensión del que la especta.

Además de la estimulación sensorial de Blake, un tercer aspecto influye en su obra, el cual es, de carácter cognitivo: el proceso de buscar conexiones entre la imagen y la palabra para generar una estimulación imaginativa del lector. La plasticidad cerebral nos permite generar espacios de



Fig. 7. William Blake. *The Ancient of Days* (1794). Acuarela.

ejercicios mentales a través de los estímulos sensoriales a los que se expone, ésta es la materia misma del arte:

En el ‘arte compuesto’ de palabras e imágenes creado por Blake, encontramos, como en los manuscritos medievales, dos formas independientes de expresión en interacción y diálogo, en el que no podemos decir que una u otra forma predomine, porque la idea es producir un arte que sea más que la suma de sus partes (imagen y palabra), un arte en el que lo visual y verbal estén integrados, para elevar al lector al mundo de la imaginación creadora (Picón, 2011).

Otro gran ejemplo de la mutua retroalimentación de la literatura y el arte se encuentra en el movimiento simbolista, surgido a finales del siglo XIX. Este movimiento surge a partir de los cambios

científicos y sociales del siglo, donde la industrialización ya está en su apogeo. La revolución de los paradigmas científicos produciría un profundo cambio en la actividad sensitiva de artistas, literatos y poetas:

Las transformaciones cruciales surgidas en la concepción del hombre y del mundo provocaron la emergencia de nuevas tendencias dentro de la literatura, la esfera que siempre reacciona con una mayor rapidez a los cambios en el entorno social. Precisamente, es la literatura la que ha contado siempre con la prerrogativa de ser la que da forma a la ideología de una sociedad. La pintura siempre ha estado en íntima conexión con la literatura, especialmente a partir del Renacimiento. La literatura ha servido de telón de fondo para la aparición de nuevas tendencias dentro de las bellas artes (Brodskáia, 2007, p. 14).

De esta manera se da surgimiento a la corriente simbolista, caracterizada por ser sugerente antes que explícita. A través de estímulos sutiles y sensuales presentes en la experiencia de la individualidad, se busca lograr la trascendencia del ser a partir de las prácticas del mundo mundano. Se busca la expresión de la trascendencia individual de manera difusa. Los significados distan de ser claros, pero se busca de alguna forma mostrar el goce de la soledad a través de medios artísticos y literarios: “el simbolismo los asustaba sobremanera porque no era sólo una corriente dentro de la literatura o el arte, sino también un concepto filosófico, una actitud distinta ante la realidad, un nuevo punto de vista frente al mundo” (Brodskáia, 2007, p. 17).

A pesar de tratarse el tema en cuestión sobre la espiritualidad del ser en la soledad. Aunque se trate de lo trascendental y lo individual, el simbolista necesita hacer entrever de alguna forma la existencia de este mundo individual a través de la insinuación del mismo. En ocasiones puede llegar a ser contradictorio, mas se trata de dar una idea acerca de lo que es la realización personal y el alcance de un estado de sensibilidad tal que sólo se halla en el contacto con uno mismo, siendo este el fin último de la obra simbolista como obra culminante del arte, la poesía o la literatura:

Enemiga de los significados claros, la declamación, el falso sentimentalismo y la descripción objetiva, la poesía simbolista pretende revestir la Idea de una forma sensual (...) En este arte, las escenas de la naturaleza, las acciones humanas y todos los fenómenos concretos no pueden manifestarse sólo por el mero hecho de hacerlo; aquí son apariciones sensuales que pretenden ser una representación de sus afinidades esotéricas con las Ideas primigenias (Brodskáia, 2007, p. 7).

También el carácter de ensueño es fundamental en la obra simbolista. Las representaciones insinuantes y sensuales de los simbolistas son salidas de una naturaleza de ensueño, no entendiéndola en el sentido Freudiano, sino más bien como un sinónimo de imaginación. El simbolismo es onírico en la medida que los medios de la imaginación se desbordan y dejan entrever en sus representaciones figuras y sensaciones que no se dejan ver en el mundo natural. Sin embargo, en ningún momento se habla de ideas inconscientes, por el contrario, el simbolista ordena acertadamente sus ideas contenidas de imaginación para lograr representar la transcendencia en la sensualidad que tanto caracteriza este movimiento:

Para el simbolista, *le rêve* significaba una huida del mundo material y trivial, terriblemente aburrido; sin embargo, el sueño simbolista no tenía nada que ver con los ensueños analizados por Freud, que tenemos cuando dormimos: los simbolistas no conocían la existencia del subconsciente. Su sueño era un ensueño consciente, enriquecido con las experiencias sensuales en sentido estético, las cuales podían alejar a la mente de preocupaciones banales para sugerirle y evocarle experiencias no caóticas ni desordenadas, sino imprevistas y fortuitas, ordenadas por la imaginación (Gowing, 1985, p. 923).

Pero también, el origen del nombre de la corriente tiene que ver con el carácter místico que hay tras la insinuación de las formas y la sensualidad que tanto caracteriza a ésta. Se presupone que hay un carácter trascendental en lo que se expresa, se busca así interpretar los símbolos presentes en la sutileza de la Naturaleza:

La Naturaleza intenta hablar al hombre en su propio lenguaje, pero éste es incapaz de comprenderlo; ese lenguaje está plagado de símbolos oscuros, y es inútil buscar soluciones para ellos. La fuerza magnética del Simbolismo, en contraste con la simplicidad y claridad del

Naturalismo, consiste precisamente en su carácter enigmático, en el misterio profundamente escondido, cuya revelación no es posible (Brodskaja, 2007, p. 22).

De esta manera floreció el movimiento simbolista tanto en la literatura, como en la poesía y las artes. Se llevó a cabo en mutua influencia donde les dirigía la misma filosofía. En el caso de la literatura, el Simbolismo se manifestó como una renovación necesaria del género literario ante la decrepitud de su predecesor: el Naturalismo. Así, con el cambio de la literatura, las otras áreas se ven directamente afectadas. En el caso de la poesía se pueden distinguir su carácter misterioso y ambiguo a través del uso del sonido de las palabras como enfoque principal de la misma: “la característica principal de la poesía simbolista puede consistir en no ir directamente al grano por la siguiente razón: el sentido del poema debe estar en un segundo plano, de forma que lo más destacable sean los sonidos de las palabras (es decir, los aspectos materiales)” (Gowing, 1985, p. 924).



Fig. 8. Gustave Moreau. *La Aparición* (1876-1898). Óleo sobre lienzo.

En cuanto a las artes, la filosofía simbolista es la misma y busca plasmar a través del lenguaje visual el carácter misterioso, sensual e insinuado. Cada artista lo hace a su manera y a menudo resulta realmente difícil establecer patrones entre las obras simbolistas. La mayor

característica radica en su carácter simbólico y sus representaciones de ensueño, así como la ya mencionada sensualidad insinuada en las obras:

Una obra de arte vinculada a las ideas del Simbolismo no puede ser objeto de calma, lectura objetiva o contemplación (...)

Remy de Gourmont, tenía en mente la literatura cuando afirmó que Simbolismo era sinónimo de anti-Naturalismo. En el caso que nos ocupa, es decir, la pintura, la escultura y el dibujo, es sinónimo de anti-Realismo y anti-Impresionismo (Brodskaïa, 2007, p. 54).



Fig. 9. Dante Gabriel Rossetti. *Retiro en el Prado* (1850-1872). Óleo sobre lienzo.

A pesar de multiplicidad de estilos que se encuentran en las obras simbolistas, se pueden trazar unas características formales generales de las obras en cuestión:

Sobre una superficie pictórica tan sutilmente ordenada, el color y la línea podrían alcanzar su máxima expresividad; una obra detalladamente descriptiva sería más un elemento de distracción que un apoyo eficaz del conjunto. Por eso la mayor parte de la pintura simbolista se caracteriza por evitar los detalles en la representación de las imágenes esenciales (Gowing, 1985, p. 930).

La mutua influencia de literatura y arte en el caso del Simbolismo corresponde principalmente al

movimiento como filosofía más que a la representación fidedigna de obras literarias, sin embargo, si se dio el caso de representación de algunos poemas mediante pinturas y dibujos. Lo más importante en el Simbolismo es el sentimiento extendido de misterio, con todas las características previamente mencionadas y de las cuales son tema muchas de las obras de los artistas nombrados simbolistas.

Algunos de los artistas más representativos de este movimiento son: Gustave Moreau (Fig. 8), Dante Gabriel Rossetti (Fig 9), Edward Burne-Jones (Fig 10), Odilon Redon (Fig 11), entre otros. Mientras que algunos de los nombres de poetas simbolistas más renombrados son: Charles Baudelaire, René Ghil, Jean Moréas, Remy de Gourmont, entre otros.



Fig. 10. *Edward Burne-Jones. La Lamentación (1866). Acuarela y gouache sobre papel montado sobre lienzo.*



Fig. 11. *Odilon Redon. Los Cíclopes (1898-1900). Óleo sobre madera.*

Ahora bien, la mutua influencia connatural de las artes y la literatura, que se evidencia claramente en estos ejemplos, y en infinitos más, radica en que ambos sistemas se basan en imágenes. Ambas imágenes se relacionan, pero son fundamentalmente diferentes entre sí. Las imágenes de las que hablamos no son directamente las retinianas, captadas por nuestro sentido de la vista, sino que son el resultado de la experiencia. Son el efecto de la captación de perceptos por medio de nuestros sentidos, los cuales se sintetizan en imágenes concretas; en el caso del arte en imágenes directas, mientras que en la literatura en imágenes indirectas.

Nuestra experiencia cotidiana nos hace entrar en contacto con imágenes directas todo el tiempo.

Asociamos la experiencia directa a conceptos previos, lo que estimula la creación de nuevas imágenes, vinculándose a un tiempo y espacio determinado. En todo caso, este proceso del cuerpo frente a nuevas experiencias es la materia del arte. Generar escenarios de la experiencia, evocar imágenes y crear nuevas. Siempre hay un sentido o una orientación al realizar una obra de arte: “debo añadir ahora que la obra de arte difiere en un aspecto importante de las creaciones de la naturaleza: nunca puede limitarse a estar ahí, como una piedra, un animal o un océano se limitan a estar ahí. Al ser producto de la actividad del ser humano, la obra de arte sólo puede estar ahí con una finalidad o, como mínimo, por una razón” (Arnheim, 1992, p. 45).

El objetivo de la obra de arte, es pues, exponer directamente al espectador a imágenes. Perceptos condicionados por el mismo artista. Estas imágenes directas se valen del carácter estético y visual de la obra, así mismo como pueden valerse del sonido u otros medios captados por diferentes sentidos, pero ellos sólo pueden actuar en el tiempo. Esto quiere decir que las imágenes de la obra de arte están limitadas al tiempo mismo en el que son expuestas. Las captaciones de las imágenes dependen de la síntesis del mismo espectador, por lo que ello resulta de la organización y focalización de la imagen de éste. Es decir, la experiencia de la obra de arte es directa, sensitiva y simultánea a la obra misma:

Existe una división entre los hechos que se nos presentan de un modo invariable y aquellos que pueden verse afectados por nuestro propio comportamiento. (...) A este respecto lo que yo veo es diferente de la persona que está junto a mí. La capacidad de distinguir, dentro del ámbito de la experiencia, entre las propiedades que existen independientemente de la manipulación mental del observador y aquellas provocadas por dicha manipulación, es de una importancia biológica fundamental para desenvolvernó en el medio en que vivimos. Es asimismo muy importante en lo que se refiere al aspecto real de las artes (Arnheim, 1992, p. 40).

Podemos afirmar que, ciertamente, hay un condicionante impuesto por la obra al atribuir a la experiencia del espectador un objeto o escenario determinado. Sin embargo, podemos afirmar que en la obra de arte existe una libertad a la hora del goce estético, o el contacto de la experiencia

de la obra en general. Es una libertad tanto a la hora de acercarse a la obra, como a la reflexividad discursiva. Ello es característica particular de la obra de arte.

Por otro lado, la literatura habla de imágenes indirectas. En este caso la experiencia se da por asociaciones, convenciones apiladas en la memoria. El goce es completamente mental; lo que sentimos, vemos, oímos no ocurre en realidad, pero somos capaces de experimentarlo por medio de los conceptos que aluden a los perceptos enunciados:

Aunque el arte visual y la literatura reposen ambos en imágenes, las rememoradas por las palabras son indirectas, es decir, imágenes mentales que proceden, en su mayor parte, de percepciones directas que la persona recopila durante su vida. La naturaleza de estas imágenes varía desde la más completa hasta la más insignificante y, en este último caso, puede parecer incluso que las imágenes no poseen calidad perceptual alguna (Arnheim, 1992, p. 55-56).

Esta característica de la literatura la priva del goce de la experiencia directa. Sin embargo, gana a cambio un terreno amplísimo de posibilidades al permitir emplear todos los sentidos, así como permite ahondar en el campo cognitivo de los personajes en cuestión. Complejos estados de la mente, sentimientos altamente abstractos que sólo son aprehensibles por medio de conceptos ligados al lenguaje verbal. Todo ello es posible gracias a que la experiencia tiene lugar en la mente del lector. Se trata de una narración que conduce una historia mediante los recursos pertinentes, los cuales permiten acertadamente lograr una aproximación a la experiencia vivenciada por los personajes:

El escritor puede pasar de un medio a otro, de la vista al tacto, del habla al olfato, con la misma facilidad que nuestra atención en la vida cotidiana pasa de un sentido a otro. Es capaz de lograr este objetivo porque, desde un punto de vista técnico, las palabras bastan para evocar un olor, una esquina o una marcha militar, pero sobre todo porque el carácter indirecto de las sensaciones perceptuales transmitidas por el lenguaje las eleva a un nivel de abstracción que facilita la unión de las dimensiones sensoriales (Arnheim, 1992, p. 60).

La vivencia mediante la lectura puede ser tremendamente real, o bien, bastante sensitiva. Esto es posible, gracias a que, en los procesos de aprehensión de la lectura, es posible imaginar tan

rápido como se vivencia. Es decir, la lectura permite la conducta emocional y cognitiva a la vez que se lee, asemejando la simultaneidad de la experiencia. Pues en la experiencia real, nuestra atención se lleva a cabo de manera secuencial de igual forma que se lleva a cabo en el texto, pues la secuencialidad es una característica del lenguaje verbal, como afirma Serrano.

Ahora bien, la literatura es completamente conductiva; toda la experiencia es regulada por la misma secuencialidad en la que se desarrolla. Ésta es característica misma del medio por el que se expresa. El autor tiene el dominio total en la secuencialidad de los hechos, así mismo como en las evocaciones de las emociones. Este busca un fin al exponer al lector a cada fragmento de su obra, así como a la totalidad de la misma. El fin del autor de una obra literaria está completamente alejado del de un artista. El autor de literatura busca llegar a un fin a partir de la experiencia y las memorias recopiladas por el propio lector, busca una sacudida cognitiva del mismo, diferente a la estimulación directa de los sentidos del artista.

Este carácter secuencial de la obra literaria parece un corte a la imaginación por parte del lector pero, de hecho, el carácter convencional de ésta permite generar conexiones neuronales de manera activa. Lo que estimula la imaginación. En ocasiones se imagina mucho más allá de lo que la obra literaria expresa, o mejor dicho, casi que es imposible establecer estas conexiones sin ir más allá de lo que ofrece el texto. Esta es una característica bastante destacable de la literatura, pues al estar asociada a la mente, es natural que la estimule a altos niveles imaginativos.

Esto tampoco significa que la literatura genere más opciones imaginativas, sino que, genera diferentes procesos creativos mentales a la hora de acercarse a la misma. Pues bien, cada sistema estimula zonas diferentes del cerebro y genera, de la misma manera, procesos cognitivos diferentes.

El carácter de la literatura que le permite emplear todos los sentidos y alcanzar altos grados de estimulación cognitiva es, de alguna forma, compensado con el carácter indirecto de la misma. “El precio que el lenguaje debe pagar por esta soberanía es su confinamiento al mundo de lo indirecto, de las imágenes mentales de los rumores” (Arnheim, 1992, p. 61). Sin embargo, como se mencionó antes, esta es una característica que le brinda la posibilidad de hacer parte de procesos que se complementan con los del arte.

La razón principal por la que la literatura y el arte suelen juntarse naturalmente se debe a que cognitivamente no tenemos trazados estos límites impuestos por las categorías. Nos desenvolvemos entre imágenes: perceptos y conceptos que organizan nuestros procesos cognitivos. Por ello, al ser estimulado el humano en un ámbito directo o indirecto, naturalmente los procesos de imaginación devienen en la expresión del otro. O sea, los perceptos se tornan en conceptos y los conceptos aluden a los perceptos. En otras palabras, los lenguajes verbales y no verbales, el arte y la literatura, hacen parte de procesos cognitivos naturalmente vinculados: “así, la mente humana, que funciona para garantizar una combinación continua de pensamientos e imágenes, obtiene partido de las virtudes del lenguaje y de la percepción, y permite que cada uno colme las lagunas del otro” (Arnheim, 1992, p. 61).

Esto ocurre ya que nuestra única manera de acceder al mundo que nos rodea, el que compartimos con nuestros iguales, es a través de la experiencia sensible. A disposición de nuestros sentidos del gusto, del tacto, de la vista, del olfato y del oído podemos procesar la información del mundo para desenvolvemos en el mismo. La experiencia sensible directa es la que llamamos perceptos, pues parte de la percepción sensible. Mientras que el proceso al que se someten en nuestra mente estas experiencias y a través del cual son almacenadas para lograr una mayor eficacia

a la hora de desenvolvernó en el mundo, lo llamamos proceso de síntesis. Y es en este proceso que los perceptos adquieren forma y los llamamos conceptos.

Tanto las palabras como las imágenes visuales son conceptos, que se emulan por sentidos diferentes. Pero ya que somos una compleja maquinaria que trabaja en consonancia con todos sus sentidos, los procesos generados por distintas dinámicas devienen en procesos creativos complejos. De este modo, a través de la estimulación sensorial es posible emular mundos complejos y expansivos, infinitamente creativos. Que tienen lugar en nuestra mente, sin llegar éstos a subdividirse en modos o lenguajes diferentes. Pues dentro de la mente todo trabaja en una consonancia de unidad. Este proceso habla acerca de la conexión intrínseca que tienen las palabras y las imágenes, tema que se retomará y profundizará en el apartado 2.3.

Ya que en nuestra mente estas barreras cognitivas no existen y las imágenes se juntan con las palabras, con los conceptos que se tienen por los perceptos, en la experiencia sensible existen también diferentes maneras de encontrarse frente a las palabras y las imágenes visuales de manera integral. Diferentes estrategias se adoptan a la hora de crear textos e imágenes visuales, para así lograr diferentes efectos. La estimulación de los sentidos de manera tal que influya en el proceso cognitivo de la imaginación y la emulación de las acciones anunciadas, puede ser organizada por la manera en que se representa lo deseado: “Barthes identifica tres posibles relaciones entre texto e imagen las que, muy sencillamente, se definen como Ilustración (en que la imagen dilucida o aclara un texto); Anclaje (en que por el contrario, es el texto el que aclara o dilucida la imagen); y Relevo (en que estos dos elementos se encontrarían en un mismo nivel)” (Chiuminatto, 2011, p. 63).

Podemos evidenciar algunas de estas relaciones entre imagen y texto en los ya citados ejemplos en la historia de la literatura y las artes visuales. Donde, por ejemplo, se puede ver una relación de Ilustración en las representaciones gráficas y grabados de Doré al ilustrar grandes textos de la historia de la literatura. Encontramos también un ejemplo de Anclaje en las descripciones proporcionadas por el museo cuando se dispone a presentar una obra de arte, o en el citado ejemplo anterior de obras literarias en concreto, donde, por ejemplo, la obra de Vargas Llosa, podría verse como un ejemplo de Anclaje de la obra de Gauguin. Por último, vemos un ejemplo de Relevé en el ‘arte compuesto’ de Blake, donde los poemas son acompañados por sus propias ilustraciones; la imagen cumple este papel de significar por sí misma de manera que se complemente con el texto y sólo pueda leerse en su totalidad haciendo una lectura de ambos en su conjunto. Entre muchos otros ejemplos de relaciones existentes entre texto e imagen visual, entre literatura y artes visuales, que se pueden encontrar de manera prolífica en la historia, asunto de total interés, así como punto de partida, para el desarrollo de esta tesis.

En conclusión, históricamente las artes y la literatura se han influido mutuamente a través de los años de manera connatural, ya que ambos lenguajes correspondientes de uno y otro, trabajan con imágenes. Imágenes indirectas en el caso de la literatura, aludiendo a conceptos complejos y abstractos a través de sus características particulares que le confiere el lenguaje verbal (se profundizará en este aspecto en el apartado 2.2.); e imágenes directas en el caso de las artes, exponiendo al espectador a perceptos al entrar en contacto directamente con la obra. El cerebro es estimulado a través de imágenes y hace uso de éstas para la producción del pensamiento y la imaginación, ya que somos seres altamente visuales (se profundizará en este tema en el apartado 2.3.). Los procesos del pensamiento se llevan a cabo en el interior de nuestra mente, emulando la experiencia sensible real independientemente de cómo se ha accedido a la información (por un

lenguaje u otro), ya que dentro de nuestra mente no existen las barreras del lenguaje. Estos procesos del pensamiento son tan variados como infinitos en la medida que se desarrollen de una u otra manera, exponiéndose a las formas sensibles del conocimiento, directa o indirectamente. Las imágenes y los conceptos se acompañan en nuestra mente de manera automática, pues es así como funciona la experiencia sensible real a la que el cuerpo y la mente se someten, por ser ésta la forma de funcionar en sí. Por ello, es natural a nuestro cuerpo y a nuestra mente la libre asociación de conceptos y perceptos, de palabras e imágenes. Y así mismo, de literatura y arte.

2.2. Diferencia entre lenguaje verbal y los lenguajes no verbales

Somos seres sociales; la necesidad de comunicarnos en un grupo de nuestra misma especie para llevar a cabo tareas cotidianas y prevalecer en comunidad, nos ha permitido desarrollar complejos sistemas de comunicación. Los mismos han desarrollado una compleja evolución junto con los individuos, según su espacio y su tiempo.

Cabe resaltar dos grandes grupos de comunicación humana: el lenguaje verbal y los lenguajes no verbales. Ello con el objetivo de diferenciar las dos maneras en las que el humano se desenvuelve y entender las complejas estructuras de la comunicación. Y con ello, lograr una distinción clara del lugar que ocupan las artes visuales y la literatura en los sistemas de comunicación, para así llevar a cabo una traducción exitosa entre ambos medios.

Primeramente, se hablará del lenguaje verbal esmerándose por esclarecer las características propias de éste. Para ello se recurre a Serrano (1992), tomando en préstamo su terminología, y esclareciendo la postura del mismo; quien argumenta que el lenguaje verbal es lo que nos diferencia de los animales: “*extinción rápida*. Los signos, una vez emitidos, desaparecen al tiempo que dejan libre el canal para emitir otros nuevos. Su existencia real es muy breve pero suficiente para ser percibidos e interpretados” (Serrano, 1992, p. 53).

Ésta corresponde a una característica, que aunque parece obvia, rige por completo el comportamiento del lenguaje verbal y establece las estructuras de comunicación del ser humano. El mensaje que se expresa sólo permanece un pequeño instante en un estado en que es posible ser recibido, un descuido o desatención, provocaría una irrupción del mensaje mismo. Incluso siendo escuchado en su totalidad, el mensaje no es transmitido en un estado perpetuo de significación, sino que es interpretado por el receptor según sus propios conceptos de las cosas.

En todo caso, esta característica de extinción rápida cala más allá del lenguaje verbal. Debido a que éste es el pilar que rige nuestra vida social, no sólo los mensajes cotidianos entre el

emisor y el receptor lo poseen, sino que él modifica procesos a nivel histórico. Prueba de ello corresponde a los procesos de registro de acontecimientos en la antigüedad. Personajes reales y acontecimientos reales eran transformados en la memoria colectiva de los individuos de la antigua Grecia y de las culturas primitivas: “el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado al cabo de dos o tres siglos a fin de que pueda entrar en el molde de la mentalidad arcaica, que no puede aceptar lo *individual* y sólo conserva lo *ejemplar*” (Eliade, 2001, p. 32).

Desentendimientos y modificaciones del mensaje es lo que conlleva esta característica propia del lenguaje verbal mismo, lo que ha llevado al hombre a desarrollar lenguajes escritos que aseguren el fidedigno orden y precisión de la palabra empleada con propósitos de generar un registro válido. Es a partir de este lenguaje escrito que se generan nuevas formas de comunicación más complejas y abstractas, donde tiene nacimiento la literatura: “*la intercambiabilidad*. Cada uno de los miembros de una comunidad es a la vez emisor y receptor de signos” (Serrano, 1992, p. 53).

Esta característica está implícita, en cierta manera, en el punto tratado con anterioridad, el proceso de comunicación verbal posee un receptor y un emisor. Un mensaje es emitido de una entidad a otra que lo interpreta.

Serrano busca aclararnos en este punto que la comunicación no es unidireccional, sino que un receptor en el acto de comunicación puede convertirse en emisor y viceversa. No de manera simultánea, sino intercambiada. El proceso de comunicación se desarrolla en una línea de tiempo que permite el cambio de roles a mitad del mismo. Ello tiene una relación directa con la siguiente propiedad del lenguaje verbal: “*secuencialidad*. En la terminología estructuralista diríamos linealidad. El fenómeno de la actuación lingüística es de carácter secuencial, se da linealmente. Dado un conjunto de unidades de partida, los mensajes son secuencias de estas unidades,

variaciones con repetición sobre los elementos de estos conjuntos de partida” (Serrano, 1992, p. 59).

El acto de comunicación verbal tiene un orden lineal, debido al propio medio por el que es transmitido: *el canal*, término empleado también por Serrano. Sólo un sonido o conjunto de sonidos puede ser emitido vez por vez, luego de extinguirse en el aire y ser reemplazado por un nuevo conjunto de sonidos. Este orden dirige el proceso de recepción, así como el pensamiento mismo derivado del proceso de la conversación: “linealidad se opone a simultaneidad. La expresión corporal se caracteriza por la simultaneidad (lenguaje no verbal) (...) De momento, sólo sabemos tratar la simultaneidad como un sistema de linealidades paralelas. No poseemos ni tan sólo un tratamiento formal de la simultaneidad” (Serrano, 1992, p. 59-60).

Con ello Serrano quiere expresar que no es posible para la mente humana hacer procesos de síntesis de más de una secuencia de mensajes. O sea, interpretar más de un mensaje a la vez. En su lugar, si dos mensajes son presentados simultáneamente a un receptor por dos emisores distintos, el receptor sólo podrá distinguir estos mensajes como secuencias de sonidos interpretables paralelas. Por lo que sólo podrá interpretar una secuencia a la vez y hará imposible una *retroalimentación completa* (término también de Serrano) de la comunicación verbal. Arnheim tiene una concepción un poco diferente sobre este mismo carácter secuencial: “el lenguaje verbal es una serie unidimensional de palabras porque el pensamiento intelectual lo utiliza para rotular secuencias de conceptos. El medio verbal como tal no es necesariamente lineal. En el arte, varias series de palabras pueden utilizarse al mismo tiempo, por ejemplo, en los duetos o cuartetos operísticos” (Arnheim, 1986, p. 259).

Arnheim concibe el fenómeno del lenguaje desde un punto de vista más amplio; escenarios de simultaneidad del lenguaje que pueden ser expuestos a un mismo receptor con intenciones específicas. Ello no implica del todo que Serrano y Arnheim tengan pensamientos contrarios, sino

que, podemos suponer que, para Serrano, el ejemplo expuesto por Arnheim, corresponde netamente a otro sistema de la comunicación, incluso si éste no lo expresa directamente: el del lenguaje no verbal, en el que el receptor no se limita a procesar los múltiples mensajes verbales, sino que los experimenta como un lenguaje no verbal. En este caso particular, como un lenguaje artístico. Que se entiende de otra manera y no formalmente. Arnheim es también consciente de ello, cuando expresa:

El lenguaje se utiliza linealmente porque cada palabra o conglomerado de palabras alude a un concepto intelectual, y tales conceptos sólo pueden combinarse en sucesión. Dado que las palabras no son imágenes sino sólo signos, la relación espacial comprendida en la expresión «cerezas en los árboles» no puede ilustrarse en la frase verbal, que es una mera enunciación de tres conceptos: cerezas, en, el árbol. De modo similar, el lenguaje sólo puede describir la acción por medio de la no acción (Arnheim, 1986, p. 259).

Los conceptos en Arnheim corresponden a imágenes a través de las cuales se entienden las cosas, no necesariamente con palabras, lo que permite escenarios comunicativos más amplios. Volveremos sobre este tema más adelante. Lo importante en este punto es entender que la concepción de Serrano se limita a la caracterización del proceso del lenguaje verbal como proceso de comunicación formal: “*carácter discreto*. Las unidades están totalmente establecidas y se oponen unas a otras. Son discretas en tanto que no son continuas” (Serrano, 1992, p. 56).

Con ello Serrano establece que cada unidad tiene su propio sonido y su propia significación. Esta definición corresponde a una definición negativa; cada una es en sí misma en la medida que no es ninguna de las otras. Las cosas son en la medida que no son otras; su significado termina donde empieza el de la otra. Las palabras son unidades claramente concretas: “lo que constituye el lenguaje, irónicamente, es precisamente su condición de incompleto. Lenguaje es aquello de lo que siempre queda por venir” (Eagleton, 2010, p. 31). Con ello se expresa que definimos de manera negativa, pues es una característica del lenguaje que deriva de la manera selectiva en la que trabaja nuestra mente. Se retomará este argumento más adelante: “si al carácter discreto de las unidades

fónicas y gramaticales añadimos las restricciones explicitadas en las reglas combinatorias, nos daremos cuenta de que nuestro lenguaje es un sistema que conjuga unas posibilidades ilimitadas con una gran eficacia en la actualización comunicativa” (Serrano, 1992, p. 56).

Ello corresponde a que existe un sinfín de posibilidades de combinaciones sonoras a la hora de establecer las unidades fónicas y gramaticales. Ante un mundo sonoro infinito, los humanos toman unidades sonoras bastante limitadas, con el objetivo de crear una estructura unificadora, con diferencias significativas entre unidades (que son en la medida que no son otras). De esta manera, propician una óptima aprehensión del lenguaje, concretando unidades de procesamiento similares a la hora de decodificar el mensaje. Pues no se puede concretar pensamiento si él mismo no se expresa en estructuras de un mismo lenguaje. Si las unidades fónicas fuesen muy distintas entre ellas se requeriría una mayor atención en el acto comunicativo y podría entorpecer el mismo. Arnheim lo expresa de este modo: “los aspectos estructurales de las configuraciones del lenguaje son sumamente limitados. La longitud o el ritmo de las palabras o las secuencias de palabras pueden variar; están todas compuestas de un número limitado de elementos y puede producir asonancias y otras semejanzas auditivas y visuales” (Arnheim, 1986, p. 242).

Aun con estas limitaciones, las combinaciones de las unidades están definidas de manera tal que correspondan a todas las variantes, o bien, a una amplia gama de las posibilidades comunicativas. Las unidades se comportan de manera exponencial al combinarse unas con otras, pues no hay límite alguno en este sentido, y aun si lo hubiera, el lenguaje verbal es adaptativo a las necesidades. Nuevas unidades pueden ser creadas en cualquier momento, y ello tiene que ver directamente con la siguiente característica del lenguaje verbal: “*creatividad*. Esta propiedad, que la gramática generativa ha propuesto como característica del lenguaje verbal, expresa la posibilidad que tenemos los usuarios de una lengua de producir y entender un número ilimitado de frases, aunque muchas de estas frases no hayan sido emitidas con anterioridad” (Serrano, 1992, p. 60).

Esto representa una característica muy flexible, que básicamente, en palabras del mismo Serrano, posibilita que se generen situaciones comunicativas nuevas. Somos naturalmente creativos, tanto en el acto comunicativo como en cualquier otro ámbito. Tenemos la naturaleza de generar conexiones a partir de los conceptos que abstraemos del contexto. Ello posibilita el desarrollo de la capacidad creativa en cuestión, nuevas imágenes, nuevas formas de concebir las cosas a partir de unas estructuras previamente concebidas. Es un acto natural al pensamiento, pues los pensamientos son imágenes perceptuales, argumento de Arnheim en que profundizaremos más adelante: “desde el punto de vista comunicativo todos somos creadores a partir del momento en que poseemos una competencia lingüística o comunicativa totalmente desarrollada” (Serrano, 1992, p. 60).

A partir de una estructura lingüística completa somos capaces de generar procesos de pensamiento similares y crear nuevas unidades o formas que se adhieran a la estructura. Es pues, natural a la mente. Para que se lleve a cabo este proceso de creación y entendimiento de nuevas formas de comunicar, la única condición que debe cumplirse es la de corresponder a la misma estructura; estar en el mismo lenguaje: “las imágenes se producen a cualquier nivel de abstracción. Sin embargo, aun las más abstractas entre ellas deben cumplir una condición. Deben ser estructuralmente similares (isomórficas) a los rasgos pertinentes de las situaciones para las cuales el pensamiento resultará válido” (Arnheim, 1986, p. 240).

Como ya se ha dicho antes, esta característica no se limita al lenguaje verbal únicamente: “un caso particular es el de la obra artística” (Serrano, 1992, p. 60). El ejemplo de obra artística que expone Serrano habla de cómo los artistas buscan siempre nuevas formas, relaciones y códigos de comunicación en los que incluso tienen mucha más libertad que el mismo lenguaje verbal:

Este recurrir al código perceptivo adquirirá tanto mayor valor, cuanto más se pase de la consideración de los mensajes que revisten funciones concretas significativas (como el mensaje lingüístico) a mensajes como el plástico o sonoro, donde emerge con más fuerza la necesidad

de una descodificación a nivel perceptivo, dada la mayor libertad que en ellos existe a nivel de organización más compleja, no constreñida dentro de las redes de unos códigos institucionalizados como la lengua (Eco, 1984, p. 109).

Podemos afirmar que, todo acto comunicativo, verbal o no verbal, posee la capacidad de generar nuevas unidades o formas de modificar el sistema. Ya que éstas se adaptan al contexto y pueden ser modificadas creativamente de manera infinita. De acuerdo a las necesidades emergentes, las acciones pertinentes de modificación de los procesos de comunicación se actualizarán. Como si se tratase de una masa viva que responde a las acciones humanas y al contexto en general. Siempre que se estimule la capacidad creativa de las formas de comunicación y se lleven a cabo cambios proactivos en la práctica de éstas, se evidenciará el carácter creativo de las mismas. Los procesos comunicativos se están modificando todo el tiempo, como lo hace la civilización humana misma:

La semántica. Esta propiedad parece trivial. Es axiomática la existencia de un universo extralingüístico al que nos referimos por medio del lenguaje verbal y también por medio de otros sistemas semióticos. (...) Corresponde a la semiótica teórica hacer un esfuerzo epistemológico para dar una definición rigurosa de significado sobre la cual construir el edificio total de esta ciencia (Serrano, 1992, p. 54).

Si es posible la comunicación es porque tenemos unos mismos conceptos sobre unas mismas cosas. De alguna forma nos es accesible las propiedades de un universo exterior en el que estamos inmersos. Esta afirmación es ya de por sí bastante problemática, pero es un hecho de que podemos compartir un mismo código, unas mismas ideas sobre lo que parecen ser las mismas cosas. Hay un mundo que nos contiene y del cual tenemos la capacidad de expresarnos. Serrano trata de limitar su argumento dando por hecho que existe este mundo tangible aprehensible por todos de entrada, pues no es el tema principal de interés de su discurso. En cambio, afirma que es necesario trabajar con significados provisionales sobre las cosas. Arnheim explica este fenómeno de la siguiente manera:

El mundo arroja su reflejo sobre la mente, y éste sirve de material en bruto que debe ser examinado, probado, reorganizado y almacenado. (...) Al abrir los ojos, me encuentro rodeado

por un mundo dado: el cielo con sus nubes, las aguas móviles del lago, las dunas modeladas por el viento, la ventana, mi estudio, mi escritorio, mi cuerpo. Todo esto se asemeja a la proyección retiniana en un aspecto, esto es, en cuanto me es dado. Existe de por sí sin que yo haya hecho nada notable para producirlo (Arnheim, 1986, p. 28).

De esta manera accedemos al mundo a través de perceptos captados por nuestros sentidos y a los cuales asignamos conceptos. Asignamos un significado a un significante. Nuestro cerebro capta la información recogida por nuestros sentidos y la organiza de manera tal que permita la comprensión del entorno de la manera más apta para desarrollarse en el mundo. Parte de ello corresponde a las capacidades lingüísticas, que como ya hemos mencionado con anterioridad, corresponden a un sistema esencial a la hora de prevalecer en sociedad: “*desplazamiento*. Esta propiedad alude a la posibilidad que tiene el usuario del lenguaje verbal de referirse a situaciones alejadas tanto en el espacio como en el tiempo” (Serrano, 1992, p. 57).

Atrapar en conceptos los hechos que suceden, sucedieron y sucederán, así como los lugares en los que se desarrollarán, es una característica del lenguaje verbal. Ello es posible gracias a que poseemos complejos mecanismos de abstracción, lo que nos permite nombrar cosas que no pueden ser percibidas en el momento, o que en ocasiones no son directamente verificables, pero nos hacemos una idea sobre ella. Ello tiene mucho que ver con las imágenes mentales de las que habla Arnheim; podemos imaginar situaciones acaecidas con anterioridad porque hemos formulado una imagen mental, un concepto, acerca de un percepto previo.

Cabe resaltar que los primitivos no tenían conceptos para definir estos desplazamientos en el tiempo y el lugar, sino que se expresan siempre con términos del aquí y ahora: “esto que resulta tan evidente en el lenguaje verbal, es del todo imposible en la mayor parte de los sistemas de comunicación” (Serrano, 1992, p. 57). Este nivel de abstracción es exclusivamente propio del lenguaje verbal, que permite concretar, o bien configurar los perceptos de manera formal y ordenada: “también es cierto que podemos crear situaciones, universos, mitos, teorías... mundos

posibles con sus propias coordenadas que fijaremos por el ejercicio de este rasgo, tan obvio que parece innecesario mencionarlo” (Serrano, 1992, p. 59).

Directamente relacionado con la propiedad de la creatividad y el mismo ejercicio del desplazamiento, es inherente a la condición del lenguaje verbal la capacidad de generar estos niveles de abstracción que permiten crear mundos posibles a partir de los conceptos previamente asimilados, y llegando incluso a desarrollar complejos universos ficticios:

En la vida común, a hablar de gente imaginaria como si fuese real se le denomina psicosis; en las universidades, se le llama crítica literaria. Los físicos cuánticos estudian entidades que quizá no existan, como hacen los teólogos. (...) Los matemáticos con tendencia platónica sostienen que los números reales existen en algún lugar, mientras que para otros matemáticos no son más reales que el concepto del color carmesí. Incluso los arqueólogos inconformistas que buscan el continente perdido de la Atlántida, o astrofísicos que conjeturan sobre la existencia de una infinidad de universos, podrían hallarse a punto de descubrir algo real (Eagleton, 2010, p. 32).

Esto quiere decir que en nuestras mentes la información recibida en nuestros cerebros funciona toda de la misma manera, como conceptos abstractos que son ordenados y analizados con unos fines específicos. Esto permite que las secuencias recibidas necesiten ser verificadas en función de los conceptos propios adquiridos a través de la propia experiencia del sujeto. Esto tiene que ver con la característica *disimulación*, término empleado por Serrano. Que permite al emisor emplear secuencias falsas, o bien, no verificables.

El caso de la literatura, tema principal de interés en esta tesis, es diferente en la medida que el que recibe el mensaje sabe que se expone a información exponencialmente falsa, pero que con ello busca un resultado específico. Se busca justamente esta cualidad del desplazamiento del tiempo y el lugar para estimular la mente e imbuirla en estas situaciones y mundos posibles. Por lo tanto, la literatura se aprovecha directamente de esta característica del lenguaje verbal: “*dualidad*. (...) Ya hemos hablado de cómo el lenguaje funciona con dos estructuras simultáneas, una fónica y una gramatical. Un lenguaje es una combinatoria sobre otra combinatoria. Las combinatorias siempre

exigen unos elementos de partida y unas reglas para jugar con ellos, para manipularlos y obtener productos bien hechos” (Serrano, 1992, p. 61).

Con esta propiedad Serrano se refiere a que el lenguaje verbal tiene una contraparte gramatical. Esto posibilita que el mismo se desarrolle en dos ámbitos: uno directo y actual, y otro indirecto y espacialmente distanciado. Ambos medios cuentan con ventajas y desventajas el uno del otro. La comunicación directa tiene la facilidad de encontrarse simultáneamente con otros lenguajes no verbales, que permiten una aprehensión en ocasiones más completa. Mientras que el registro escrito de las palabras posee un matiz más sobrio y ayuda al registro exacto de los conceptos, así como permite que trascienda en el tiempo, como oposición al carácter de extinción rápida del que es exclusivamente verbal.

Cada palabra tiene su correspondiente sonoro y gramatical. Está así ligado, como dice Serrano, a las combinaciones posibles de los elementos, gracias a su carácter discreto, expresado con anterioridad. Debemos estar conscientes entonces, que nuestra mente opera con ambas consideraciones, y cada concepto expresado tiene su estructura gramatical que le permite la organización del lenguaje mismo y la comunicación con los pares: “*la tradición*. Este rasgo hace referencia a la transmisión del sistema en su conjunto. Nosotros hemos llegado a poseer una competencia lingüística como consecuencia de un proceso de aprendizaje que ha tenido lugar dentro de nuestra comunidad” (Serrano, 1992, p. 60).

Este rasgo es vital, pues es la manera en que accedemos a la estructura. Filológicamente contamos con las características para desarrollar el lenguaje, pero es sólo hasta que nos es transmitido por medio de la comunidad que podemos desarrollar esta competencia. La tradición es la manera en que adquirimos este sistema, pero ello no implica ninguna limitación, más bien este sistema es versátil y tiene la capacidad de adaptarse según las necesidades dentro de la comunidad: “es evidente que se producen cambios, porque el cambio es consustancial a cualquier realidad y

especialmente importante en la realidad lingüística. Asumir el cambio significa precisamente asumir la tradición, la trayectoria, la historia” (Serrano, 1992, p. 61).

Diferentes comunidades, diferentes sistemas son aprendidos. El idioma hace parte directa del sistema que es aprendido a través de la tradición, sin embargo, aunque sean evidentemente diferentes, las lenguas de todo el mundo suelen asumir estructuras similares. Y ello está directamente relacionado con la siguiente característica del lenguaje verbal:

Traducción e interpretación de otros sistemas. El lenguaje verbal es el único sistema de comunicación, creemos, que puede traducir todos los demás. Bien, antes que nada, debemos precisar que todo sistema necesita ser interpretado y que la interpretación la hemos de dar también en algún sistema. Es decir, hay sistemas interpretantes de otros que son interpretados. No es una hipótesis excesivamente arriesgada afirmar que el lenguaje verbal es el interpretante por antonomasia (Serrano, 1992, p. 65).

Ciertamente el lenguaje verbal posee una amplitud tal que permite una interpretación de otros lenguajes no verbales, sin embargo, estos no son fidedignos. La traducción en general entre lenguajes presenta claros problemas, por el simple hecho de que no hay conceptos equivalentes del todo, ya que cada uno nace de una experiencia distinta; perceptos distintos que se expresan de diversas formas. Esto no quita la plasticidad que le confiere al lenguaje verbal:

Examinemos, pues, las características del mensaje comunicativo en general, para establecer, a continuación, las modalidades distintivas de un mensaje artístico. Y, por comodidad examinemos ante todo la naturaleza del mensaje lingüístico, ya que de las experiencias de este tipo de mensajes derivan las adquisiciones más válidas de una teoría moderna de la comunicación. El mensaje lingüístico constituye, en realidad, un modelo de comunicación que puede ser utilizado para definir otras formas de comunicación (Eco, 1984, p. 106).

La traducción es siempre natural al humano, pues como seres sociales, su subsistencia depende de la comunicación que tenga con sus pares. Ya vimos que no siempre se tendrán traducciones exactas, y ello, en ocasiones resulta un problema mayor del que se esperaría. Un ejemplo claro de ello se encuentra en la misma traducción de diferentes lenguajes verbales. “También encontramos esta dificultad al traducir de una lengua a otra. Se habla a menudo de las dificultades de traducir y de elaborar una teoría general de la traducción” (Serrano, 1992, p. 65).

Frecuentemente nos encontramos con el problema de que más de un término es intraducible de una lengua a otra. Ello tiene que ver con la configuración de tal lengua en particular y su historia. Lo que no sólo genera un distanciamiento entre los individuos, sino que también provoca malentendidos a menudo, que pueden llegar a escalar de manera importante. Los conflictos bélicos, por ejemplo, la xenofobia o el racismo, pueden todos deberse a un desentendimiento de los otros. Parece un ejemplo exagerado, pero de hecho no lo es. Nuestra historia está escrita por guerras continuas generadas por esta incapacidad de comprendernos. De esta incapacidad de generar una traducción completamente equivalente.

Sin embargo, hay que resaltar que las distintas lenguas poseen estructuras generales a menudo muy similares. Ello puede deberse a un carácter histórico, pero también, argumenta Arnheim, esto se debe a que los procesos cerebrales con los que concebimos el mundo son los mismos. De esta manera, a una imagen, a un percepto aprehendido del medio, naturalmente puede asignársele un mismo concepto:

El universal hábito verbal refleja, por supuesto, el proceso psicológico por el que los conceptos que describen hechos “no perceptuales” derivan de conceptos perceptuales. La noción de la profundidad del pensamiento deriva de la profundidad física; más aún, la profundidad no es meramente una metáfora conveniente para describir el fenómeno mental, sino el único modo posible de concebir esa noción (Arnheim, 1986, p. 245).

Esta hipótesis resulta pues, mucho más arriesgada, pero no deja de ejemplificar la manera más general en la que los sistemas de comunicación funcionan.

Los lenguajes no verbales son en definición negativa: aquellos que no corresponden al código formal establecido por una comunidad; excluye la lengua y todas las características arriba mencionadas. En cambio, son todas las posibilidades de comunicación que excluyen el lenguaje verbal. Este corte entre ambas formas de comunicación es, sin embargo, en la práctica, inexistente. Ambos sistemas se complementan todo el tiempo en la cotidianidad humana y no se pueden

disecionar el uno del otro sin proporcionar un análisis recortado e insuficiente. Por ello podemos hablar más bien de sistemas de comunicación, o así argumenta Serrano.

Aun así, vamos a tratar de definir qué son los lenguajes no verbales como una alta gama heterogénea de mensajes que llegan a nuestros sentidos, a menudo, sin siquiera pedirlos o querer expresarlos: “estos mensajes son los que llamamos no verbales y abarcan desde el color de los ojos, la longitud del pelo, los movimientos del cuerpo, la postura... hasta el tono de voz, pasando por objetos, vestidos, distribución del espacio y del tiempo, etc.” (Serrano, 1992, p. 73).

Para empezar, como ya se insinuó antes, hay que entender que los lenguajes no verbales se comunican siempre, de manera pasiva o activa. Los canales de comunicación siempre están abiertos en contra de nuestra voluntad si es necesario: “en cualquier situación comunicativa, la comunicación no verbal es inevitable” (Serrano, 1992, p. 94). Serrano se centra en la comunicación entre humanos en particular, pero los mensajes no verbales están presentes en todo en cuanto podemos percibirlos. El olor o el color del tronco de un árbol pueden ser señales del estado en el que se encuentra el mismo. Que se encuentre en un mal estado puede ser señal de peligro para la integridad del humano que se encuentre cerca. Un cielo gris es señal de lluvia, o la dirección del viento puede indicar si se acerca un huracán. Ello puede afectar directamente a un grupo humano. Cada percepto que recibimos del medio comunica. Lévi-Strauss, (1997) señala con interés el conocimiento de las tribus primitivas a la hora de distinguir diferentes especies tanto animales como vegetales. Lo evidencia a través de la siguiente cita sobre una población atrasada de las islas Ryukyu:

Aun un niño puede a menudo identificar la especie de un árbol a partir de un minúsculo fragmento de madera y, lo que más, el sexo de ese árbol, conforme a las ideas que los indígenas tienen acerca de los vegetales; y hace esto, observando la apariencia de la madera y de la corteza, el olor, la dureza y otros caracteres de la misma clase. Docenas y docenas de peces y de conchas poseen nombres distintos, y se les conoce también por sus características propias, sus costumbres y las diferencias sexuales en el seno de cada clase (Smith, 1960, p. 150).

Se trata de mensajes que emanan del medio, son pasivos en la medida en que no están dispuestos exclusivamente para nosotros, sino que son posibles aprehenderlos gracias a la manera en que está configurada nuestra mente en relación con nuestras capacidades perceptuales.

De la misma manera, Serrano señala que nuestro cuerpo comunica siempre. La simple manera en la que estamos constituidos; nuestros rasgos físicos, nuestro rostro. Son los medios por los cuales nos comunicamos de manera verbal y por lo tanto ello influye irremediabilmente en el mensaje que se expresa voluntaria o involuntariamente.

Serrano reconoce tres grandes bloques de la comunicación no verbal: los relacionados con el cuerpo, los relacionados con objetos y artefactos, y los relacionados con el paralenguaje o los relacionados con el lenguaje verbal.

Entre los mensajes no verbales que expresa el cuerpo se encuentran: la expresión facial, los gestos y la relación espacial con los otros, o incluso también, el tiempo del que se dispone.

Serrano reconoce los ojos como el punto más expresivo del rostro. En ellos se evidencian fácilmente las emociones y se expresa la disposición para establecer la comunicación: “creo por lo tanto que los ojos son los reguladores fundamentales de la comunicación y por esto les damos un valor semiótico excepcional” (Serrano, 1992, p. 87). Cuando las miradas de los involucrados se encuentran se da toda una serie de mensajes que permiten o no regular la conversación, incluso tiene el poder de dar inicio o no por completo a la conversación.

Tanto Arnheim como Serrano están de acuerdo en que la mayor estimulación exterior viene del sentido de la vista, acreditándole hasta el 80% de los perceptos recibidos: “por tanto, la visión es el medio primordial del pensamiento” (Arnheim, 1986, p. 32). Ello corresponde a la sobreestimulación del sistema visual en la época contemporánea, pues los demás sentidos son igualmente proveedores altamente potenciales de experiencias sensibles comunicativas, sólo que no los empleamos normalmente de esa manera. Ejemplo de ello se evidencia en los casos de

incapacidad, donde una persona completamente desprovista del sentido de la vista, desarrolla en mayor medida los demás sentidos, especialmente el del tacto y el oído, para comunicarse. Y desarrolla conceptos a partir de perceptos completamente ajenos a la vista, sin tener dificultad alguna en la actividad del pensamiento.

Por otro lado, los gestos suelen tener un papel complementario a la hora de la comunicación verbal. Ellos ayudan a expresar con más acierto los conceptos al disponer de más vías de expresión. Es natural que el ser humano emplee estos gestos, y la misma carencia de gestos puede ser significativa, como ya se ha mencionado antes. Por lo tanto, se puede afirmar con vehemencia que el lenguaje verbal y no verbal son interdependientes. El sistema de comunicación es aprehendido en su conjunto.

También se ve el caso de que los gestos se expresan por sí mismos sin necesidad de la intervención del lenguaje. Esto hace parte de lo que Serrano llama *especialización de comportamientos para la comunicación*. Donde los gestos y los comportamientos específicos tienen una finalidad tal que se reduce a la comunicación. Ello depende naturalmente del lugar y el tiempo donde se desarrollen estas costumbres, pero, en cualquier caso, corresponden a la necesidad de expresar algo con una función específica que no puede comunicar el lenguaje verbal de la misma manera:

Hay manifestaciones, que llamamos manifestaciones comunicativas, que son una especie de acciones que no tienen, normalmente, otra finalidad que la comunicación y que conviene relacionar con el concepto, tan usado por nosotros, de ritualización. Una acción comunicativa se ha ritualizado cuando se ha especializado por su forma y por su frecuencia como un medio para transmitir información. El concepto de ritualización permite comprender el origen de una manifestación comunicativa. La ritualización consiste en la transformación de un proceso, un papel de comunicación, en una manifestación comunicativa (Serrano, 1992, p. 95).

Hablamos de ritos comunicativos como los movimientos de cabeza para afirmar y negar, o el movimiento de la mano para saludar y despedirse, entre muchos otros. En ocasiones, ciertas acciones ritualizadas tienen un carácter mucho más amplio, como los ritos antiguos que tenían

como objetivo revivir el mito. El acto comunicativo del rito puede ser de los más complejos, pues posee conceptos complejos y sagrados que permiten la comunicación asertiva en las comunidades primitivas:

Los mitos y los ritos ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión que estuvieron (y siguen estándolo sin duda) exactamente adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: los que autorizaban la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible (Lévi-Strauss, 1997, p. 34-35).

Ello tiene que ver con la rememoración cíclica de la época primordial que se trata en el primer capítulo. Las comunidades primitivas se preocupan por actualizar las cosas con la intención de evitar su putrefacción; se trata de un acto comunicativo trascendental que involucra a los dioses y permite a los hombres continuar viviendo armónicamente en sociedad.

Retomando los mensajes corporales que menciona Serrano, el espacio que disponen en relación con los demás a la hora del acto comunicativo voluntario o involuntario habla mucho acerca de cómo vemos a los demás, qué tan dispuestos estamos a establecer una conversación, o incluso, la perspectiva que se tiene de sí mismo en relación con los demás.

Tanto el espacio como el tiempo pueden ser signos de estatus, en la medida que ello evidencia el ambiente en el que se ha desarrollado alguien. Argumenta Serrano, que quien dispone de más tiempo y espacio es aquel que se encuentra en una jerarquía superior.

Abusar del espacio con respecto a los demás puede significar un claro mensaje de rechazo a establecer comunicación con otros. O puede ser, como ya se mencionó antes, una clara señal de un complejo de inferioridad o rechazo hacia los demás en general.

Por último, otras dos características generales que posee el lenguaje no verbal son: primeramente, debido a su carácter heterogéneo y su amplia gama de articulación, el lenguaje no verbal es naturalmente más rico que el verbal: “a menudo los mensajes no verbales tienen más significado que los mensajes verbales” (Serrano, 1992, p. 93). Ello tiene que ver con lo expresado

antes: conceptos complejos vienen de gestos, articulaciones u objetos que no tienen un equivalente en el lenguaje verbal. Frecuentemente intervienen en estos conceptos perceptos derivados de múltiples sentidos, lo que implica una reducción del significado en el intento de traducirlos: “el precio que el lenguaje debe pagar por esta soberanía es su confinamiento al mundo de lo indirecto, de las imágenes mentales de los rumores” (Arnheim, 1992, p. 61). Ello conlleva a que el lenguaje no verbal frecuentemente esté cargado de mucha más significación.

Segundamente: “en los lenguajes no verbales predomina la función expresiva o emotiva sobre la referencial” (Serrano, 1992, p. 94). Debido a los medios a través de los que se expresan estos lenguajes, la carga emocional es inherente a la forma misma de expresarse. El mensaje corporal está directamente involucrado en los estados de ánimo de la persona. También la entonación que se usa al hablar en el acto comunicativo, lo que permite exponer al receptor a mensajes múltiples a través de los sentidos, en contradicción al carácter puramente lineal que lleva el lenguaje verbal. Ello permite que conceptos complejos como las emociones alteren el mensaje en cuestión.

La forma de expresar lo anterior parece un poco desfasada o macabra, considerando que es a través de los sentidos que tenemos acceso al mundo y está íntimamente ligada a las emociones que nos proveen estos perceptos. Incluso los conceptos más neutrales, tratados normalmente por el lenguaje verbal, vienen acompañados de emociones. Que en ocasiones pueden ser la calma o el bienestar, así como el privilegio del ocio. En cualquier caso, vale esta aclaración, ya que a menudo en los análisis formales se olvida por completo de este carácter.

Tras definir unas claras diferenciaciones entre el lenguaje verbal y los lenguajes no verbales, podemos deducir que ambos sistemas corresponden a un ejercicio completo de la comunicación, y que esta distinción es más bien formal. Sin embargo, podemos sacar unas conclusiones claras al respecto.

La intención inicial que se buscaba era lograr esta diferenciación entre ambos sistemas con la intención de ubicar acertadamente la literatura y las artes respectivamente. Podemos afirmar con clara certeza que el ámbito en el que se desarrolla la literatura es exclusivamente verbal, salvo que ésta fuera transmitida oralmente, lo que complementa el lenguaje verbal con las características no verbales previamente mencionadas.

Sin embargo, frente a las artes, la clasificación resulta bastante más compleja. Podríamos afirmar, que hay un terreno en las artes que es dominado por los lenguajes no verbales. No obstante, a menudo, si no es que siempre, el lenguaje verbal tiende a acompañarlas. El arte posee un carácter discursivo que tiene como función hacer una aclaración o contextualización de la obra. Brinda también datos compositivos relevantes o en ocasiones, la obra es un mero ejercicio formal para la apropiación de un discurso.

Ello hace que la clasificación del arte como tal sea casi imposible. Por ello, se clarificarán los componentes que hacen parte del acto comunicativo. Podemos hablar de que en cada acto comunicativo se cuenta con un transmisor, un receptor y un mensaje. Eco lo expresa de la siguiente manera:

Los factores fundamentales de la comunicación son el *autor*, el *receptor*, el *tema* del mensaje y el *código* al que el mensaje se remite.

Incluso en la teoría de la información, la emisión de un mensaje comprensible se basa en la existencia de un sistema de posibilidades previsibles, un sistema de clasificación sobre el cual conferir un valor y un significado a los elementos del mensaje: y este sistema es el código mismo, en cuanto es un conjunto de reglas de transformación, convencionalizadas, de expresión a expresión, y reversibles (Eco, 1984, p. 106-107).

Teniendo esto en cuenta, en la obra de arte también podemos encontrar estos elementos; un *emisor*, o *autor* de la obra, un *receptor* o *espectador*, un *tema* de la obra, o contextualización de la misma, y un *mensaje*, que sería la obra misma, en disposición de ser decodificada para su comprensión. La obra misma tiene de por sí una infinidad de formas posibles: puede tratarse de un cuadro complejo con un alto nivel técnico, puede tratarse de una instalación sencilla de un único

objeto, o puede tratarse de la disposición de un texto sobre un fondo negro. En cualquier caso, lo que es claro es que se necesita un componente visual en la obra para que la misma exista. Otros sentidos pueden estar involucrados a la hora de presentarse ante una obra; ella puede incluir sonidos, o incluso incluir el tacto o el olfato. Pero, en cualquier caso, tenemos un mensaje sensible a decodificar: “la obra de arte se nos propone como un mensaje, cuya decodificación implica una aventura, precisamente porque nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto” (Eco, 1984, p. 116).

La experiencia de la obra de arte puede ser tan amplia o tan diversa que sin duda puede catalogarse como una aventura. Pero lo que es claro es que se trata de un lenguaje completo de la comunicación, en el que el mensaje es captado por los sentidos como una imagen. Esta imagen puede ser de más de un tipo, o mejor dicho, puede cumplir más de un rol: “los tres términos – representación, símbolo, signo– no se refieren a tres clases de imágenes. Describen, más bien, tres funciones que las imágenes cumplen. Una imagen particular puede utilizarse para cada una de estas funciones y a menudo sirve a más de una al mismo tiempo” (Arnheim, 1986, p. 149).

Es importante tener estos tres términos claros a la hora de hacer un análisis semiótico acertado acerca de una obra artística. Tomaremos las definiciones de estos tres términos del mismo Arnheim para esclarecer los mismos. El *signo*: “una imagen sirve meramente como *signo* en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente. En el sentido más estricto es quizás imposible que un objeto visual no sea sino un signo” (Arnheim, 1986, p. 150). Un ejemplo de un signo son las letras mismas o las señales de tránsito, que tienen un único significado no explícito en la forma, sino que operan por medio de convenciones. En sentido de $A = B$.

La *representación*: “las imágenes son *representaciones* en la medida en que retratan cosas situadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas” (Arnheim, 1986, p. 150). Ello quiere

decir que una representación describe algo a partir de sus partes seleccionadas, normalmente las más representativas del algo en cuestión. Lo relevante es que la representación sea más abstracta que lo representado.

El *símbolo*: “una imagen actúa como símbolo en la medida en que retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo” (Arnheim, 1986, p. 151). La función del símbolo vendría siendo pues, darle forma a un concepto abstracto, más abstracto que el símbolo mismo. El concepto de perro puede ser ejemplificado con el símbolo del perro, según un ejemplo de Arnheim. En cuestión, cualquier concepto puede ser un símbolo, pero suele reservarse a los conceptos más complejos.

Esta distinción resulta crucial en el arte, donde se encuentran los tres roles de imágenes dispuestas en escenarios sensoriales diferentes. Como se expresó recientemente, en palabras de Arnheim, estos términos no son más que funciones, por lo que la misma imagen artística puede cumplir más de una función. Ello claramente significa también que la interpretación del *receptor* o *espectador* define el carácter mismo de la imagen. Las múltiples interpretaciones son características innatas del acto artístico.

Concluimos que tanto el lenguaje verbal como el no verbal son formas de comunicación conjuntamente entremezcladas en la práctica, pero su distinción formal corresponde a las características específicas de expresar y entender mensajes que derivan en diferentes medios y lenguajes. En el lenguaje verbal podemos encontrarnos con características como la extinción rápida, la secuencialidad, la intercambiabilidad, el carácter discreto, la creatividad, entre otras. Algunas de éstas se hallan también en los lenguajes no verbales y en los sistemas de comunicación de otras especies de animales, pero sólo el lenguaje verbal humano en cuestión puede poseer todas estas características de manera simultánea.

De la misma manera, analizamos que los lenguajes no verbales son vías de comunicación

que están siempre abiertas tanto para recibirlas, como para emitirlas, activa o pasivamente. Se abarca en este tipo de comunicación todos los sistemas que no están incluidos en el lenguaje verbal; el pelo, los ojos, la postura, el tono; pero también, los colores, las formas, los gestos y las acciones.

La literatura se transmite en forma de lenguaje verbal, mientras que el arte en general se suele transmitir en un lenguaje no verbal o un lenguaje simultáneo de la combinación de ambas. Hablamos de procesos de comunicación complejos y variantes. Las posibilidades comunicativas se hallan presentes de manera infinita sea cual sea el lenguaje en el que se expresa. Las posibilidades de traducción, incluso si no son completamente fidedignas, son posibles en la medida en que los procesos cognitivos integran de manera oportuna y armónica la información recibida por el exterior, de manera que sea más aprehensible. De esta manera, siempre y cuando esta información se procese en un sistema isomorfo, el pensamiento complejo se llevará a cabo.

2.3. La conexión entre palabra e imagen

Se ha evidenciado previamente que la literatura y el arte poseen cierta conexión inscrita en los lenguajes mismos de representación. Se trazó también claramente una distinción entre los lenguajes no verbales y el lenguaje verbal, expresando en síntesis la naturaleza misma de ambos campos en cuestión. Ya que el interés principal de este trabajo es la traducción misma de un lenguaje al otro. Sin embargo, no se ha clarificado cómo es posible que se generen estos vínculos cognitivos entre la palabra y la imagen. Cómo concebimos una imagen y cómo es posible que ella pueda ser traducida al lenguaje verbal o viceversa. De alguna forma suponemos que éste es un proceso natural, una asociación de ideas. Pero ello es realmente un proceso complejo que tiene cabida en nuestra naturaleza humana, como seres sensibles. En todo caso, empecemos por entender cómo es posible para el humano aprehender una imagen.

Para entender cómo se concibe en nuestra mente una imagen, hay que empezar por entender lo que implica ser un ser humano. Las propiedades de las que disponemos para entender nuestro entorno no son nada más ni nada menos que nuestros sentidos. Ignoramos si aquello que está fuera de nosotros es real de la misma manera para todos o si es cambiante por sí mismo, lo que entendemos es que hay un espacio habitado por las mismas cosas dispuestas aparentemente para todos:

El mundo al que se refieren los físicos y los químicos es hipotético. Se supone su existencia por inferencias procedentes del mundo de la experiencia sensorial, es decir, del único al que tenemos acceso directo. Esta suposición se justifica dado que las experiencias son más fáciles de describir si damos por sentado que existe algo fuera del alcance de nuestros sentidos que permanece siempre ahí (...) Resultaría igualmente complicado explicar por qué los mundos de personas diferentes están poblados por las mismas cosas al mismo tiempo, si no aceptáramos la hipótesis de que esos mundos individuales son manifestaciones de una única fuente trascendental (Arnheim, 1992, p. 39).

Dado por sentado que existe este mundo exterior, entendemos que sólo nos es posible conocerlo por medio de los sentidos; el tacto, el gusto, el olfato, la vista y el oído. Nuestros sentidos registran las experiencias que tenemos y las envían al cerebro como códigos que se procesan por el mismo, en aras de entendernos en nuestro entorno. Ello en el sentido más básico de la experiencia. La síntesis de la experiencia sensible es la que nos permite formarnos imágenes mentales; entendiendo esta palabra como el proceso de interiorización de una acción o información recibida del exterior a través del proceso de imitación del cerebro. Es decir, por medio de las neuronas espejo que poseemos todos los humanos y animales, podemos interiorizar una imagen con la repetición de los procesos cognitivos a la hora de entender lo que se nos presenta:

La imagen será (...) un instrumento figurativo del conocimiento que es un resultado de la actividad del sujeto, y no como una copia directa del resultado de una sensación (...) La imagen se diferencia entonces claramente de la percepción (...) viene a ser un resultado de la interiorización de la imitación de la acción acomodativa al objeto, en ausencia de éste. Para Piaget e Inhelder (1966) la imitación es la primera forma de representación figurativa (...) entendiendo que llega un momento en el que el sujeto aprende a interiorizar sus esquemas imitativos ya establecidos, dando lugar al inicio de una actividad simbólica, que se transporta, primero sobre la imagen, y luego sobre el lenguaje (Rosa, 1981, p. 26).

El concepto de imagen es ciertamente problemático. En el párrafo anterior buscar darse indicio de un cierto tipo de imagen, pero de hecho, existen múltiples formas y categorías de entender las imágenes. El tema principal de interés en esta tesis son las imágenes mentales, pero no son las únicas existentes, ni tampoco son las únicas que se involucran en este proceso. A continuación podemos darnos idea de los múltiples sentidos que existen sobre el concepto de la imagen según Mitchell:

Más que 'La imagen', Mitchell plantea hablar de la Familia de Imágenes, en la que se consideran imágenes gráficas (como pinturas, esculturas, diseños); imágenes ópticas (como las generadas por los espejos, reflejos y proyecciones de diverso tipo...); imágenes perceptuales (las producidas por los sentidos, la manera en que captamos la apariencia de las cosas); las imágenes mentales (que, en principio, constituyen un grupo particular, generadas por así decirlo, de manera privada, dentro de nuestros cerebros, como los sueños, las memorias, y las ideas); y las imágenes verbales (Chiuminatto, 2011, p. 61).

Como se mencionó antes, el principal interés de esta tesis radica en las imágenes mentales, pero también, el proceso de cómo se construyen estas imágenes como un todo constituyente, o mejor dicho, entender el proceso de formación de imágenes desde el proceso sensitivo, o a través de las imágenes perceptuales. Para entenderlo mejor, haremos uso del lenguaje empleado por Arnheim a la hora de definir lo que es el pensamiento visual; a través de nuestra experiencia sensorial o perceptos formulamos conceptos mentales. Ello implica que todo concepto en nuestra cabeza deriva de un percepto previo:

La respuesta que sugerí en el capítulo 4 era que los conceptos son imágenes perceptuales y que las operaciones del pensamiento son el manejo de esas imágenes. Traté de subrayar el hecho de que las imágenes se producen a cualquier nivel de abstracción. Sin embargo, aún las más abstractas entre ellas deben cumplir una condición. Deben ser estructuralmente similares (isomórficas) a los rasgos pertinentes de las situaciones para las cuales el pensamiento resultará válido (Arnheim, 1986, p. 240).

Ello implica que nuestro cerebro realiza un proceso de síntesis de la información recolectada por los sentidos, de manera tal que, toda ella pueda ser procesada bajo estructuras similares. De esta manera, un percepto propiciado por nuestros sentidos es traducido a un concepto. ¿Pero qué es este concepto? Arnheim argumenta que los conceptos son imágenes mentales las cuales son la materia prima del pensamiento.

La tesis de Arnheim afirma que el proceso del pensamiento se lleva a cabo a través de las imágenes. Todo proceso del pensamiento, por abstracto o veloz que sea, está inmerso en las imágenes. Aquellas imágenes provienen de la experiencia, de los perceptos captados por nuestros sentidos: “el acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento. Por lo tanto, las artes visuales constituyen el terreno familiar del pensamiento visual” (Arnheim, 1986, p. 267). En este caso en particular Arnheim se refiere específicamente a las imágenes retinianas, las que aprehendemos del medio. Ello es debido a que, según él, así mismo como expresa Serrano, un 80% de la información captada por nuestros sentidos proviene de la vista y, en menor medida, del oído.

Argumento que me resulta cuestionable, debido a que es completamente posible pensar e imaginar sin poseer el sentido de la vista. Ello se debe, más bien, a una sobreestimulación del sentido de la vista, característica de nuestro modelo de vida. Se puede apreciar claramente que en personas con discapacidades sensoriales tales como la vista o el oído la estructuración de imágenes sigue siendo completamente natural y, de hecho, necesaria:

Las imágenes mentales en el caso especial de los ciegos, podríamos lanzar la hipótesis general de que éstos disponen de una actividad imaginística similar a la de los videntes, evidentemente no en la modalidad sensorial sobre la que se transporta, pero sí en su modo de organización, pues ellos pueden realizar también imitaciones interiorizadas tanto de la actividad perceptiva referida a objetos estáticos como de las transformaciones y movimientos de los objetos (Rosa, 1981, p. 28).

Por esta razón, y por lo problemático que resulta fraccionar las experiencias sensibles en los diferentes sentidos que las perciben, en esta tesis entenderemos una imagen como un percepto integral de los sentidos. De esta manera, un concepto es la imagen que asociamos al percepto, a la experiencia sensible de la cosa.

El concepto no es necesariamente, como se expresó antes, una imagen retiniana, ni una palabra, sino que es un conjunto inteligible de una cosa en cuestión. Como una chispa, hablando en el sentido más literal de la palabra: las imágenes y toda información que le es suministrada al cerebro llega a través de una carga eléctrica, físicamente hablando. Todo el proceso mental es el resultado de la estimulación y el movimiento de cargas eléctricas a través del cerebro. Cuando se trae a colación la analogía de la chispa, se busca expresar que la información captada por nuestros sentidos se le es suministrada al cerebro como una carga eléctrica, una chispa de la que no se tiene idea hasta que se es procesada por el mismo. La información llega de manera veloz y a menudo no se evidencia claramente la fuente de la información misma, sino que es el conjunto mismo de la experiencia, donde se encuentran involucrados todos los sentidos. Este concepto, como una chispa,

puede llegar a ser supremamente abstracto y efectivamente puede traducirse en palabras o imágenes retinianas.

No obstante, lo que cabe resaltar en este fragmento, es que los conceptos son el contenido del pensamiento. Los procesos mentales que se llevan a cabo trabajan bajo una suerte de intuición o de energía procesual, la cual proviene de la experiencia. A menudo se tiene un proceso de pensamiento y resulta natural que fluyan los pensamientos mismos, pero ello es posible gracias a que tenemos estas imágenes perceptuales sobre las cosas. En conclusión, el concepto es el complejo resultado de la síntesis de la experiencia, de manera tal que pueda ser decodificado por nuestro cerebro.

Entonces, los conceptos son imágenes mentales. Podemos atribuir fácilmente una imagen a un concepto sencillo como lo es un perro, un poste o una flor. Pero, de la misma manera, podemos proporcionar una imagen a los conceptos más abstractos. Si se nos pide dibujar el amor, la codicia o lo sublime, seremos completamente capaces de hacerlo. Es más, no podríamos concebir los conceptos mismos si no pudiésemos representarlos de alguna forma. Ello es lo que argumenta Arnheim al pretender que todo concepto deriva de una imagen. Por ello, cuando tenemos una idea de algo, de la existencia de algo, buscamos una manera de expresarlo, o bien, de darle un nombre:

Aunque no hay razón para suponer, con estos pensadores, que el lenguaje sea necesario para llevar a cabo la percepción, las palabras sí procuran rótulos estables que comprometen la experiencia sensorial al reconocimiento de ciertos tipos de fenómenos. Pero el lenguaje hace más todavía. Los psicólogos han señalado que las palabras por las que se da nombre a las cosas son categorías. Tales nombres, por tanto, indican en cierta medida el nivel de abstracción al que se percibe y se debe percibir un objeto (Arnheim, 1986, p. 251).

Las palabras, entonces, son también imágenes mentales que se ajustan a los niveles de abstracción más altos: “una palabra, una imagen verbal, comparte el mismo espacio de representación y construcción que una imagen gráfica, óptica o perceptual” (Chiuminatto, 2011, p.

62). Somos capaces de nombrar las cosas en la medida en que las categorizamos. Las excluimos de aquello que no son. Ello es posible gracias a la característica natural de nuestro sentido de la vista que tiene que ver con la selectividad. Reconocemos un objeto en la medida que posee una característica específica que se excluye de las demás. Podemos reconocer a Juan porque posee una nariz más grande que la de los demás, o reconocer una mesa por poseer cuatro patas. Podemos distinguir una fresa de una manzana por su forma de gota o por sus múltiples semillas visibles, así como también, por el tipo de hojas que crecen en la parte superior de la fruta: “la selectividad activa constituye un rasgo básico de la visión, como lo es también todo otro interés inteligente; y la preferencia más elemental que se advierte es la que despiertan los cambios del medio” (Arnheim, 1986, p. 34).

Esta selectividad cumple en principio un rol de supervivencia; reconocer situaciones u objetos de peligro sin someterse al contacto directo. Sin embargo, este proceso se adecua a una infinidad de fines. Ellos pueden ser estéticos, de orden, entre otros. En todo caso, es ésta la estructura que rige nuestra manera del pensamiento y del reconocimiento.

La idea de que todo pensamiento es una imagen y que cada concepto tiene su contraparte imaginable, resulta a menudo difícil de asimilar. Se puede argumentar que es posible pensar sin llegar a concebir ninguna imagen mental, pero este proceso es el resultado de la síntesis más abstracta del pensamiento. Este argumento se refiere específicamente al lenguaje verbal, como palabras que significan algo. Pero las palabras también son imágenes y también se refieren a perceptos. Es una cuestión de entender cómo se desarrolla el proceso del pensamiento:

El pensamiento puramente verbal es el prototipo del pensamiento impensado, el recurso automático a conexiones almacenadas. Es útil, pero estéril. Lo que hace las palabras tan útiles para el pensamiento, pues, no puede ser el pensar en palabras. Debe ser la ayuda que las

palabras dispensan al pensamiento mientras éste opera en un medio más apropiado, como el de la imagen visual (Arnheim, 1986, p. 244).

Pensar verbalmente es pensar con convenciones. Podemos pensar acerca del lenguaje mismo, de la fonología de las palabras o las estructuras gramaticales. Ello hace parte del carácter de *reflexibilidad* del lenguaje verbal del que habla Serrano. Sin embargo, ello equivale a una parte muy pequeña de la capacidad del lenguaje verbal mismo: “lo que pretendo decir es que los sonidos de la lengua adquieren su sutil belleza, orden y significación, en gran parte por referencia a los significados a los que aluden las palabras” (Arnheim, 1986, p. 243). Acerca de ello ya nos referimos en el subcapítulo anterior, por lo pronto, lo importante es entender que el carácter que aportan las palabras es el de imágenes que evocan otras, como convenciones de la experiencia sensible.

Además de las palabras, las formas también son conceptos. En la medida en que podemos percibir una forma a través de la selectividad activa de nuestro sentido de la vista podemos nombrar tal concepto. Las propiedades físicas de los objetos son las que nos permiten generar los conceptos más directos. Las imágenes del arte pertenecen a este campo: “los objetos que representa un pintor o escultor son percepciones sensoriales y lo mismo ocurre con las imágenes que crean” (Arnheim, 1992, p. 39). En la medida en que se concibe una imagen y se la categoriza existe un concepto:

En la percepción de la forma reside el inicio de la formación de conceptos. Mientras la imagen óptica proyectada sobre la retina constituye un registro mecánicamente completo de su contraparte física, el percepto visual correspondiente no lo es. La percepción de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante, o que se imponen a él (Arnheim, 1986, p. 40).

Tenemos acceso al mundo a través de una simultaneidad de estímulos percibidos por nuestros sentidos. La imagen retiniana que captan nuestros ojos es un conjunto del todo, del que nuestro cerebro necesita separar, diseccionar, organizar, entre otras. Se trata de un proceso de la inteligencia que nos permite reconocer lo que se encuentra ante nosotros, así mismo como factores de tamaño, distancia, color, y demás características de los objetos en cuestión. Podemos tener conciencia de las cosas en cuanto hayamos asociado la forma a una organización:

Lo que interesa es que sólo se puede decir que un objeto contemplado por alguien es realmente percibido en la medida en que se lo adecue a alguna forma organizada. Además, hay generalmente un cierto grado de ruido visual que acompaña y modifica la forma percibida mediante detalles y matices más o menos vagos, pero esto contribuye poco a la comprensión visual (Arnheim, 1986, p. 41).

Al final de cuentas, lo que nos permite dilucidar entre formas, conceptos y palabras es, nada más y nada menos que, nuestra propia mente. El cerebro es donde residen todas las operaciones de reconocimiento y organización, así como los demás procesos cognitivos. Tanto las formas como las palabras son conceptos mentales con los que nuestra mente trabaja, y equivalen a diferentes sistemas estructurales que permiten el desarrollo del pensamiento. Ambos permiten la creatividad y desarrollo cognitivo por ser el medio por el que se expresan, y por ser también la única vía de comunicación con sus semejantes.

El proceso de traducción entre imagen y palabra resulta en la traducción del sistema estructural de los conceptos. Esto quiere decir que, para llevar a cabo un proceso de pensamiento, como se mencionó antes, es necesario que se trabaje con sistemas estructurales isomórficos. Bien sean las palabras o las formas. El lenguaje verbal o los lenguajes no verbales. La conexión reside en que ambos son sistemas a través de los cuales se lleva a cabo el pensamiento y ambos parten de la misma experiencia sensible. Por lo tanto, es natural llevar a cabo el proceso de traducción de un sistema a otro, de un medio a otro. Y de la misma manera, es posible expresarse hacia los demás con ambos sistemas.

En la medida que un sentido es estimulado y se enfrenta a nuevas experiencias, es también estimulada la capacidad cognitiva. Además de ello, podríamos afirmar que, al expresarse un mensaje, por el medio que sea, se influyen los procesos cognitivos del receptor. Lo que permite también entablar una conversación.

Como artistas, así como escritores, o creadores, tenemos esta capacidad de estimular nuevas sensaciones y suscitar pensamientos. Esto naturalmente permite estimular la creatividad y la libertad de pensamiento de los receptores: “mis experiencias anteriores me habían enseñado que la actividad artística es una forma de razonamiento en la que percibir y pensar son actos que se encuentran indivisiblemente entremezclados. Me vi abocado a afirmar que una persona que pinta, escribe, compone o danza, piensa con sus sentidos” (Arnheim, 1986, p. 11).

Sentir es también pensar. Todo proceso que genere movimientos y permita el procesamiento de la información puede considerarse parte del pensar. El sentir, el proceso de la experiencia, es la materia primaria por la que se lleva a cabo el pensamiento. Los pensamientos son múltiples, son abstractos, son objetivos, son sensitivos y no tienen exclusivo lugar de desarrollo en nuestro cerebro, sino que es a través de todo nuestro cuerpo que se llevan a cabo. Los artistas son generadores potenciales del pensamiento. A través de la emulación de experiencias permiten la estimulación de los procesos sensitivos y creativos. El tránsito sensitivo frente a una obra de arte permite la creación de procesos, exponiendo al espectador a vivencias inusuales y diversas que permiten la creación de nuevos canales cognitivos. Se crean nuevos canales neuronales y favorecen el pensamiento.

En conclusión: la conexión entre palabra e imagen consiste en que ambas son conceptos derivados de perceptos. Son imágenes perceptuales derivadas de la experiencia sensible, sólo que unas se encuentran a un nivel de abstracción más alto. Sin embargo, ambas son imágenes mentales con las que se llevan a cabo procesos del pensamiento. No se entienden estas imágenes como exclusivamente retinianas, sino como imágenes integrales de la experiencia, que hacen uso de más de un sentido.

El proceso de creación de conceptos parte de los perceptos que se llevan a cabo a través de nuestros sentidos. Nos hacemos una idea de nuestro entorno a partir de nuestra experiencia sensorial. Gracias a la característica selectiva natural de nuestra vista, la cual es primordial para la supervivencia, somos capaces de diferenciar una cosa de otra, una forma de otra. De esta manera nos formamos una imagen acerca de cada cosa, de cada concepto, por más abstracto que sea. De la exclusión de ciertas características damos forma a algo, de la misma forma que lo nombramos.

Las palabras son también formas, imágenes retinianas que aluden a conceptos variados, en ocasiones altamente abstractos que sólo son concebibles a través del lenguaje verbal. La estructura misma del lenguaje verbal permite dar forma a estos conceptos, pero es siempre a través de imágenes que podemos concebirlos.

Sólo es posible el pensamiento a través de las imágenes, entendiéndolas como la materia prima del pensamiento. Es imposible el acto del pensamiento sin esclarecer imágenes acerca de las experiencias vividas, pues es de esta manera que nuestro cerebro procesa la información suministrada por los sentidos. El pensamiento es también el proceso sensitivo y su vasta capacidad creativa proviene de las vinculaciones cognitivas que hacemos entre las imágenes.

Capítulo 3. Propuesta artística: una interpretación plástica y visual del mito de Inkarrí

El propósito de este trabajo de grado es la realización de una obra visual que rescate el mito indígena y lo encarne acertadamente a través de la representación del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*. También es propósito de la obra visual (y es bajo esta idea que se planteó inicialmente la tesis) vincular los lenguajes de las artes y la literatura. De esta manera, la representación de la obra visual es el pináculo de este trabajo de grado.

Para hacer posible tal hazaña ha sido necesaria una ardua investigación del papel del mito en las civilizaciones primitivas, así como específicamente del mito de Inkarrí y sus versiones. También se ha llevado a cabo una investigación de las relaciones entre artes y literatura, así mismo como entre imagen visual y palabra. Entre otros caracteres específicos. El resultado de toda esta investigación es el análisis riguroso de la simbología presente del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*.

A partir de los elementos simbólicos analizados en la novela se establecen los patrones que forjarían la obra visual. Pero para ello, primero era necesaria una resolución de conflictos representacionales, así como el medio técnico a emplear. Los referentes artísticos formaron un papel fundamental en el proceso de establecer las imágenes mentales que fundaron el bosquejo de la obra visual. En el apartado 3.1 se tratará cómo a partir de los trabajos de artistas como Monika Bravo, Elida Tessler, Eder Santos, Graciela Sacco, entre otros, se dibujó el aspecto de la obra. Mientras que en el 3.2 y el 3.3 se mostrará el proceso de síntesis de los elementos del mito presentes en la novela y el desarrollo de la propuesta, respectivamente.

La idea original de la obra consistía en una videoinstalación que propiciara un ambiente inmersivo del que el espectador pudiera ser parte. Con ayuda de tres proyectores se inundaría el espacio con imágenes cargadas de simbolismos del mito de Inkarrí presentes en la novela Abril Rojo. Esta se llevaría a cabo en el salón de proyectos del Departamento de Artes Visuales y Estética. Pero debido a la situación de pandemia acaecida durante el periodo de realización de la tesis, fue necesario adaptarse únicamente al medio virtual con ayuda de las nuevas tecnologías.

Desde un principio la obra visual se serviría de la implementación de las nuevas tecnologías, pero claramente, el resultado de la presentación se vería considerablemente afectado. Aun así, la materia de la obra seguiría siendo la misma. Simplemente se adaptaría a un medio diferente que propiciaría también una vasta posibilidad representacional. La página web se convertiría en espacio de exposición o, mejor dicho, la página web sería el ciberespacio expositivo.

Los medios técnicos se resuelven mediante el maquillaje, la filmación y la edición. Donde cada uno tiene un propósito de ser tal que resulta en la representación realista que estimula las neuronas espejo y emula al espectador en el lugar de los actores, que representan los procesos de violencia a los que fueron sometidos los personajes asesinados en la novela. Punto que se desarrollará en el apartado 3.3.

La intención final es lograr que la obra visual logre la estimulación sensitiva del espectador y le genere cuestiones alrededor del mito y su importancia tanto en la novela, como en la historia cronológica. La representación correcta de los símbolos permitiría desarrollar un interés en los temas mitológicos, lo que permitiría rescatar los valores presentes en estos. Con esto se busca referir a rescatar las cuestiones indígenas y su concepción acerca del mundo, que nos permite replantearnos la manera en que nosotros mismos miramos el mundo y cómo lo habitamos. También

se busca incentivar más la actividad artística que vincula literatura y arte, pues profundizar en las formas de representación y la interdisciplinariedad sin limitarse a los límites proporcionados por las divisiones conceptuales de las materias de investigación, permite el desarrollo potencial de la actividad creadora.

De esta manera, el propósito es también lograr el goce estético de los espectadores ante la obra. La obra está realizada con la intención de mover la sensibilidad de las personas, al entrar sus cuerpos en contacto con la tecnología, y así mismo, contactando con la obra por el medio virtual. Se busca hacer uso de las propiedades de la virtualidad para lograr una realidad aumentada de la experiencia sensible frente a la obra.

Finalmente, el interés por la literatura, el mito y las artes como materias complementarias es una consecuencia que se busca lograr mediante la exposición de la obra frente al espectador. Los terrenos de la interdisciplinariedad y el diálogo entre diversos campos epistemológicos proporcionan posibilidades artísticas vastas y diversas, como ya se ha mencionado antes, por lo que se invita también a otros artistas a encontrar la pluralidad de temas artísticos presente en estas interconexiones.

3.1. Referentes artísticos y visuales para el desarrollo de la propuesta

Anteriormente, en el segundo capítulo, se establecieron las relaciones naturales que existen entre las artes y la literatura como medios de expresión para comunicar ideas. Las inspiraciones entre ambas materias se encuentran registradas numerosas veces a través de la historia tanto de las artes, como de la literatura. Por medio del uso de diferentes técnicas, varios artistas han logrado desplazar la literatura al camino de las artes, enriqueciendo y nutriendo la creatividad y fortaleciendo lazos entre las áreas. Los motivos estéticos surgidos de temas literarios resultan pues, un referente directo de este trabajo de grado.

Por otro lado, el papel pedagógico de las artes y su capacidad para transmitir y expresar ideas a través de diferentes medios es de un carácter fundamental. En este mismo sentido, los procesos creativos y estimulantes del arte dependen por completo del medio del que se valgan. La obra visual de este trabajo de grado se sirve del medio virtual, con ayuda de las nuevas tecnologías busca alcanzar a sus espectadores logrando una estética marcada por un espacio inmersivo y un ritmo dramático proporcionado por la velocidad de los fotogramas y el espacio sonoro acorde.

Por lo anterior, el desarrollo de la propuesta creativa audiovisual ha requerido dos tipos de referentes artísticos; por un lado, referentes temáticos, que establezcan las relaciones entre artes y literatura, propósito de este trabajo de grado; así como referentes técnicos o compositivos, que se sirvan de las nuevas tecnologías para lograr la estética deseada. En ocasiones encontramos artistas que se pueden categorizar en ambos tipos, e incluso encontramos algunos que introducen temas indígenas.

En primer lugar, se hará mención de los referentes temáticos a partir de los cuales se establecieron las primeras ideas acerca de la formulación de la obra, relacionando artes y literatura.

Bajo la inspiración de trabajos literarios, múltiples artistas han creado sus obras artísticas. Los medios de los que se sirven son muy diversos, pero todos concuerdan en el hecho de ser inspirados por las letras:

La obra de arte como modo de interpretación puede parecer el camino más sencillo, sin embargo, el hecho de que la propia escritura es visual colabora para inserir la escritura como imagen que permanece anclada en el texto original o, finalmente, las obras – literaria y visual – pertenecen al mismo campo semántico-conceptual y una expresión colabora a la expansión de la otra (Ferreira, 2016, p. 208).

Trayce Snelling es una artista contemporánea norteamericana que se sirve de las nuevas tecnologías para crear instalaciones y esculturas que pretenden capturar la esencia o impresión de un lugar en un determinado tiempo. Nació en Oakland, California, en 1970 y actualmente reside en Berlín. Se sirve de diferentes medios para crear su trabajo, tales como la escultura, la fotografía, video e instalación. En sus propias palabras describe su trabajo así:

A través del uso de la escultura, fotografía, video e instalación, comparto mi impresión sobre un lugar, su gente y su espacio. A menudo la imagen cinematográfica se basa en la vida real como si se representara detrás de las ventanas de los edificios, creando a veces una sensación de misterio, y otras, enfatizando en lo mundano. Mi trabajo deriva de la sociología, el voyeurismo, y el espacio geográfico y arquitectural.¹⁰ (Snelling, s.f).

¹⁰ Texto original: Through the use of sculpture, photography, video, and installation, I give my impression of a place, its people and a locale. Often, the cinematic image stands in for real life as it plays out behind windows in the buildings, sometimes creating a sense of mystery, other times stressing the mundane. My work derives from sociology, voyeurism, and geographical and architectural location.



Fig. 12. Trayce Snelling. *First We Take Manhattan* (2018). Instalación-performance.

A menudo en sus trabajos nos presenta como unos voyeristas que se incumben en la vida de los demás. Esta caracterización de observar el comportamiento humano es lo que inspira el trabajo de la artista, la posibilidad de analizar de cerca el comportamiento de otros seres humanos como nosotros, con la imposibilidad de acceder por completo a ellos, a su pensamiento (como sí lo es posible en la literatura en el caso del narrador omnisciente), sino que actuamos como segundas personas, como se experimenta en la vida real:

Mi habilidad principal como artista es capturar la esencia del tiempo y el lugar, interactuando con mi entorno y fusionando a sus residentes, localidades y peculiaridades atmosféricas en mi trabajo. Al explorar mi entorno inmediato, estudiar cada detalle y extraer acontecimientos específicos fundamentales, transformo la información en obra de arte, que se describe mejor como filmes escultóricos no lineales en 3D. Éstos capturan lugares y personas en momentos

específicos de la historia a través de la combinación de escultura, video, luces, sonido, y a veces incluso agua y olores (Snelling, s.f).¹¹

Snelling se esmera en capturar las impresiones de un lugar y de las personas que actúan en éste en un espacio de tiempo determinado. Esta impresión particular tiene que ver con la suya propia, de cómo ha llegado ella a experimentar un lugar en el tiempo. Su intención es transportar al espectador a su experiencia propia, donde los demás se ven como una suerte de actores en el tiempo. Nace el interés por lo que les sucede a estas personas, por lo que hay en sus mentes, sin poder realmente llegar a esclarecer estas inquietudes. Por lo tanto, finalmente el producto de su obra es el traspaso de la experiencia sensible desde la segunda persona. La persona que se inquieta por el actuar de los demás desde la comodidad de su ventana.

Snelling compara su propuesta artística con la experiencia cinematográfica, donde la experiencia estética es guiada por los ojos de lo que

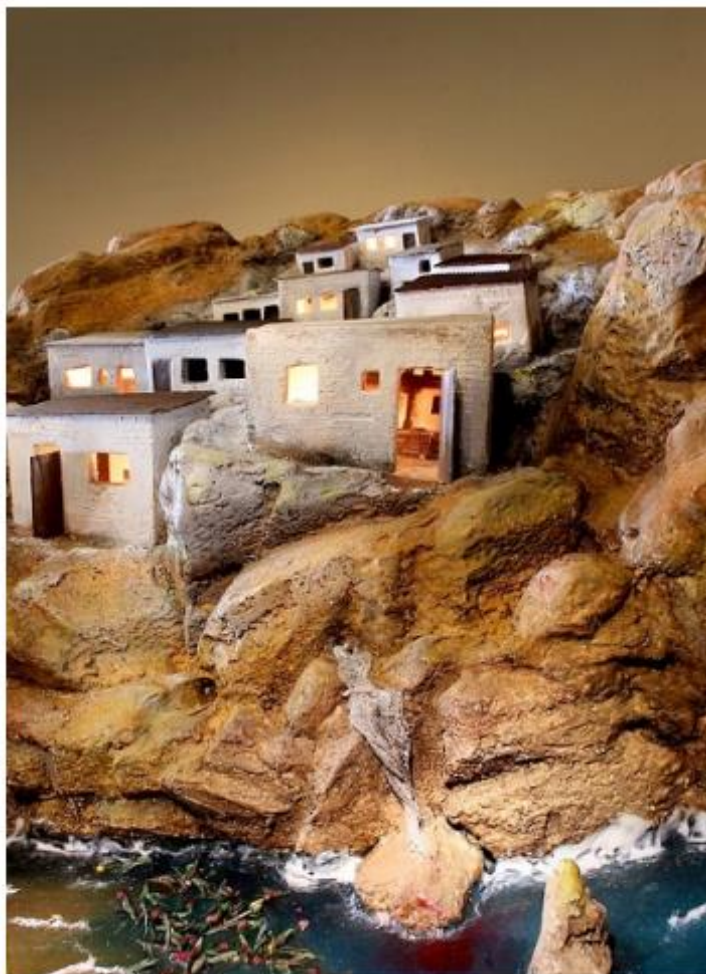


Fig. 13. Snelling, T. *The Handsomest Drowned Man* (2012). Escultura.

¹¹Texto original: My core skill as an artist is to capture the essence of time and place, engaging with my surroundings and merging its residents, localities and atmospheric peculiarities into my work. By exploring my immediate environment, studying every detail and extracting specific highlights, I transform the information into artworks, best described as 3-D nonlinear sculptural films. Combining sculpture, video, light, sound, and sometimes even water and smell, they capture places and people at a specific time in history.

bien podría ser un voyeurista que sigue persistentemente a los actores. Esta mirada cercana, pero que finalmente viene desde afuera, es el propósito de la obra de Snelling.

En el caso de *First We Take Manhattan* (Fig. 12), instalación basada en la canción de Leonard Cohen del mismo nombre, según Art TV pioneer Vernissage TV, (2018) en su canal de Youtube, expresa que la artista busca representar la experiencia de transitar las zonas oscuras de Berlín, envolviendo al espectador en el entorno y la vibración de esta Berlín abatida.



Fig. 14. Snelling, T. *Isla Negra* (2012). Escultura.

Una técnica que caracteriza a la artista es la construcción frecuente de edificios en miniatura. El contacto con la arquitectura es pilar de su trabajo, frecuentemente podemos vernos maravillados por el cambio de escala representacional de los lugares reales o fantásticos. En su obra *Shanghai/Chongqing Hot Pot/Mixtape* se puede ver un ejemplo de ésta:

Los edificios a pequeña escala, apilados en una torre de luces y señalización, se basan en lugares que Snelling ha visitado, con videos de su experiencia personal (...) Las diferentes obras de la instalación juegan entre sí en una cacofonía de imágenes en capas, luces y sonido, capturando las complejas y variadas experiencias de

Snelling de un país caótico, hermoso y, a veces, desafiante (Swatch art peace hotel, 2018-2019).¹²

La estética de la miniatura nos sitúa a nosotros en un marco de gigantismo, donde nos volvemos una especie de ‘súper-voyeristas’, con una perspectiva visual más amplia, donde podemos ampliar nuestras capacidades de observación. Esto es lo que pretende Snelling al brindarnos este poder.

Varios de los trabajos de Snelling están basados en obras literarias. En la exhibición coordinada por el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá-Colombia, llamada Los habladores, basado en el nombre de la novela de Mario Vargas Llosa, *El Hablador*, se presentaron varios trabajos inspirados en la literatura, principalmente de occidente y haciendo énfasis en la latinoamericana. Snelling realizó cinco obras basadas en las novelas de los cinco escritores



Fig. 15. Snelling, T. *Niña Mala* (2012). Escultura.

latinoamericanos: *El Ahogado más Hermoso del Mundo* de Gabriel García Márquez (Fig. 13), *La Noche en la Isla* de Pablo Neruda (Fig. 14), *Travesuras de la Niña Mala* de Mario Vargas Llosa

¹² Texto original: Small-scale buildings, piled high in a tower of lights and signage, are based on places Snelling has visited, with video from her personal experience. (...) The different works in the installation play off of each other in a cacophony of layered visuals, lights, and sound, capturing Snelling's complex and varied experiences of a chaotic, beautiful, and sometimes challenging country.

(Fig. 15), *Árbol Adentro (Como quien oye llover)* de Octavio Paz (Fig. 16) y *Termina el Desfile* de Reinaldo Arenas (Fig. 17).

Así, Snelling nos traslada al escenario de la novela, de la misma manera que en sus instalaciones basadas en escenarios reales, ayudándose de luces, sonidos y de las nuevas tecnologías en general: “construí distintas locaciones y proyecté la imagen de una actriz en todos los edificios, representando distintos personajes” (Snelling, 2013). El trabajo tiene, entre tantos propósitos, destacar el trabajo de los escritores latinoamericanos, así como establecer estos vínculos entre imagen y palabra.

Parte de la misma exhibición la hizo Elida Tessler, artista brasileña nacida en Porto Alegre en 1961, en la cual participó con su obra *Dubling*. Su trabajo se dedica especialmente a establecer las relaciones entre las artes y la literatura, así como, hacer uso de las palabras como imágenes y jugar con los conceptos de las mismas:

Profesora del Departamento de Artes Visuales y del Programa de Postgrado en Artes Visuales del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul – UFRGS. Doctora en Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de París I – Panthéon-Sorbonne (Francia), donde vivió de 1988 a 1993. Entre 2009 y 2010, realizó su postdoctorado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS y junto al Centro de Filosofía del Arte – UFR de Philosophie – Universidad de París I –



Fig. 16. Snelling, T. *Rainy Night* (2012). Escultura.

Panthéon-Sorbonne. Como investigadora del CNPq desarrolla investigaciones alrededor de cuestiones que relacionan el arte y la literatura, relacionando la palabra escrita a la imagen visual (Tessler, s.f).¹³

Su trabajo está frecuentemente influenciado por los libros, no sólo en *Dubling*, sino también en obras como *Meu Nome é Anda Vermelho* (Mi nombre todavía es rojo), *Vous Êtes Ici* (Usted está aquí) y *O Homem sem Qualidades Caça Palavras* (El hombre sin atributos, sopas de letras). En todas ellas hace uso de los libros, ya sea mediante su forma o contenido, para representar su trabajo artístico que se vale principalmente de la instalación y del exhaustivo análisis de las novelas. El contenido de sus obras es altamente conceptual, haciendo uso de las palabras como médium para expresar su arte. Adicionalmente, su estética se sustenta en las palabras, así como en las estructuras que crea en sus instalaciones.



Fig. 17. Trayce Snelling. *The Parade Ends* (2012). Escultura.

En *Dubling* (Fig. 18), presentada en 2010, se evidencia el profundo análisis que la artista lleva a cabo sobre la novela, en este caso *Ulysses* de James Joyce, para encontrar en las palabras

¹³ Texto original: Elida Tessler é artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Realizou doutorado em História da Arte Contemporânea na Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne (França), onde residiu de 1988 a 1993. Entre 2009 e 2010, realizou o Pós-Doutorado na EHESS-Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e junto ao Centro de Filosofia da Arte - UFR de Philosophie - Université de Paris I- Panthéon – Sorbonne. É pesquisadora do CNPq, desenvolvendo pesquisa em torno das questões que envolvem arte e literatura, relacionando a palavra escrita à imagem visual.

una estética representacional que logra una fusión de ambos medios (Artes y Literatura). Esto evidencia las posibilidades representativas de las que se vale el artista, y que son finalmente, la manera en que el mensaje y la experiencia estética calan en el espectador:

Presentado en la Exposición IN TRANSITION. Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EEUU Colección CIFO. DUBLING es una instalación concebida a partir de 4311 gerundios retirados de la novela *Ulysses* de James Joyce, reuniendo 4311 botellas, 4311 corchos con palabras impresas y 4311 postales. Este trabajo pasa a formar parte de la Colección CIFO – Cisneros Fontanals Art Foundation (Tessler, s.f).¹⁴

En el caso de *Meu Nome é Anda Vermelho* (Mi Nombre Todavía es Rojo) (Fig. 19), obra



Fig. 18. Elida Tessler. *Dubling* (2010). Instalación.

presentada en el 2010, Elida Tessler hace uso del libro como estética en sí misma. A partir del capítulo 31 de la novela del escritor Orhan Pamuk, *Me Llamo Rojo*, la artista confecciona un libro. El libro mismo como material tangible y objeto estético establece de por sí una conversación entre las dos

materias, se convierte en un objeto apreciable por sus cualidades sensibles, brindando una nueva manera de verlo y modificando la experiencia del contacto con lo escrito:

¹⁴ Texto original: Apresentado na Exposição IN TRANSITION. Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA Coleção CIFO. DUBLING é uma instalação concebida a partir de 4311 gerúndios retirados do romance *Ulisses* de James Joyce, reunindo 4311 garrafas, 4311 rolhas com palavras impressas e 4311 cartões-postais. Este trabalho passa a fazer parte da Coleção CIFO - Cisneros Fontanals Art Foundation.

Trabajo realizado a partir de la invitación de la Fundación Iberê Camargo para participar en el Programa Artista Invitado del Taller de Gravado en octubre de 2010. En papel AHNEÜLE, a partir de la técnica de agua tinta (proceso serigráfico) y aguafuerte, fue confeccionado un libro reproduciendo el capítulo 31 del romance de Orhan Pamuk *Me llamo Rojo*, ya con las intervenciones realizados en el trabajo anterior “Meu nome também é vermelho” fechado en 2009. Dimensiones del libro: 76 x 55 cm (Tessler, s.f).¹⁵

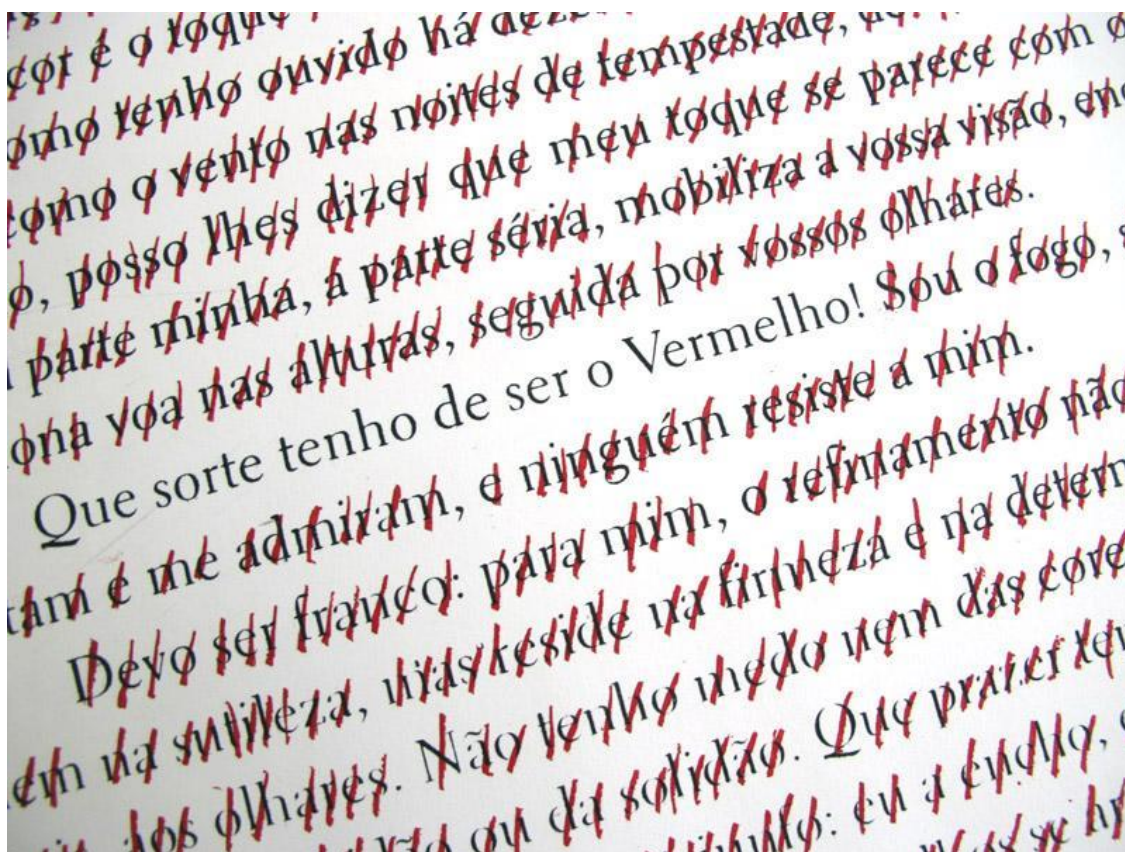


Fig. 19. Elida Tessler. *Meu Nome é Anda Vermelho* (2010). Instalación.

La obra *Vous Êtes Ici* (Usted está aquí) (Fig. 20) nuevamente hace juego con las palabras para comunicar un mensaje en el ámbito artístico, esta vez se trata de una contestación al título de la obra literaria de Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu* (En Busca del Tiempo Perdido),

¹⁵ Texto original: Trabalho realizado a partir do convite da Fundação Iberê Camargo para participar do Programa Artista Convidado do Atelier de Gravura em outubro de 2010. Em papel AHNEÜLE, a partir da técnica de água tinta (processo serigráfico) e água forte, foi confeccionado um livro reproduzindo o capítulo 31 do romance de Orhan Pamuk “Meu nome é vermelho”, já com as intervenções realizadas no trabalho anterior “Meu nome também é vermelho” datado de 2009. Dimensões do livro: 76 x 55 cm.

la cual responde con la fabricación de un sello donde marcaría en el libro la frase (Usted está aquí) convenientemente a expresar el mensaje de que el tiempo empleado no es un tiempo perdido. Esto mientras la artista leía el libro. Se trata de una obra meramente conceptual, la cual Tessler realiza con frecuencia. El carácter estético se limita nuevamente al del libro, concentrando la atención en la formulación del juego de palabras:

Este trabajo fue presentado por primera vez en la exposición colectiva “Era uma vez um desenho”, en la Galería Ecarta, Porto Alegre-RS, con curaduría de Gabriela Motta en 2010. Dispuesta a leer la novela *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust en una estadía por un período de un año en París, la artista confeccionó un sello con la inscripción “Vous êtes ici” (Usted está aquí), utilizando el mismo símbolo del transporte urbano parisiense RATP, utilizado en los mapas de la ciudad. Durante la lectura, fueron selladas todas las palabras “temps” presentes en el libro. De esta manera, conceptualmente, ya no hay tiempo perdido (Tessler, s.f).¹⁶

En la obra *O Homem sem Qualidades Caça Palavras* (El hombre sin atributos sopas de letras) (Fig. 21), presentada en 2007, la artista va más allá y realmente hace, lo que denominaremos como “un juego de palabras”. A partir del libro *O Homem sem Qualidades* (El Hombre sin Atributos) de Robert Musil la artista realiza 134 sopas de letras en las que se encuentran todos los adjetivos presentes en el libro. De esta manera, haciendo uso de los conceptos, la artista nuevamente plantea una estética. Pero más allá de ello, realiza una dinámica lúdica, lo que establece una relación bastante peculiar, en la que pretende estimular las conexiones entre palabra e imagen desde la actividad mental mediante el juego:

Este trabajo fue realizado a partir de la novela *El Hombre sin Atributos* de Robert Musil. La frase afirmativa que da nombre al libro llevó a la artista a destacar todos los adjetivos presentes en el texto, lo que resultó en 30301 palabras. El trabajo reúne 134 telas de algodón crudo,

¹⁶Texto original: Este trabalho foi apresentado pela primeira vez na exposição coletiva “Era uma vez um desenho”, na Galeria Ecarta, Porto Alegre-RS, com curadoria de Gabriela Motta em 2010. Disposta a ler o romance “A la recherche du temps perdu” de Marcel Proust durante uma estadia por período de um ano em Paris, a artista confeccionou um carimbo com a inscrição “Vous êtes ici” (Você está aqui), utilizando o mesmo símbolo do sistema de transporte urbano parisiense RATP, usado nos mapas da cidade. Durante a leitura, foram carimbadas todas as palavras “temps” presentes no livro. Desta forma, conceitualmente, não há mais tempo perdido.

habiendo en cada una 40 adjetivos en medio de una sopa de letras. Al darse cuenta que algunos adjetivos habían sido olvidados, la artista desarrolló dos objetos, conteniendo dos libros cada uno, con uno intacto en cada pareja (Tessler, s.f).¹⁷

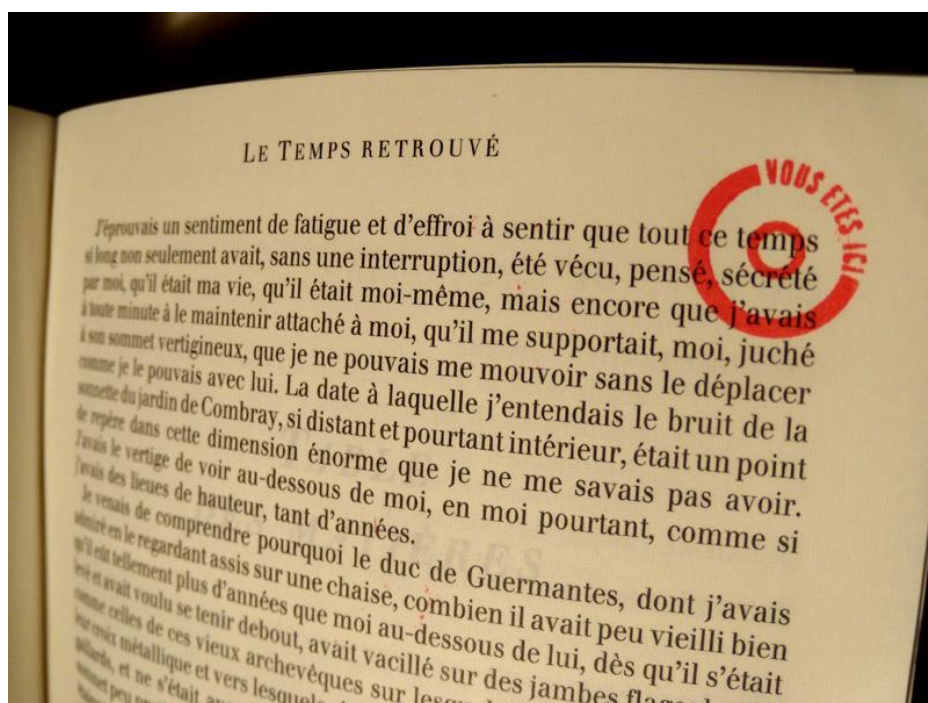


Fig. 20. Eliade Tessler. *Vous Êtes Ici* (2010). Instalación.

Tessler hace uso de los conceptos para realizar su obra, donde las palabras y el libro se tornan en la estética principal. Las instalaciones son su vía principal de comunicación artística, logrando que esta estética sea netamente formal y, en general,

discreta, para resaltar la importancia de los conceptos en la obra. Finalmente, lo más relevante para esta artista son los vínculos conceptuales entre Arte y Literatura, los cuales desde su perspectiva, se traducen en la mente como imágenes perceptuales.

Otro artista influenciado notablemente por la literatura, es el prolífico creador británico David Hockey, a quien Sánchez (2018) describe como uno de los artistas vivos más importantes de la actualidad, con más de 400 exposiciones realizadas a la fecha. Hockey nació en Bradford en

¹⁷ Texto original: Este trabalho foi realizado a partir do romance “O homem sem qualidades” de Robert Musil. A frase afirmativa que dá nome ao livro levou a artista a destacar todos os adjetivos presentes no texto, o que resultou 30301 palavras. O trabalho reúne 134 telas de algodão cru, sendo que em cada uma encontram-se 40 adjetivos em meio a um quadro de caça-palavras. Ao perceber que alguns adjetivos haviam sido esquecidos, a artista desenvolveu dois objetos, contendo dois livros cada um, sendo que em cada dupla de livros, um está intacto.

1937 y estudió en el Bradford Collage of Art y el Royal Collage of Art apoyado por su familia. En 1961 sus obras se exhibieron en la exposición Young Contemporaries junto a artistas como Kitaj, Bleka y Allen Jones (entre otros). Suceso de gran importancia, pues se considera el punto de partida del pop art británico, corriente con la que Hockney nunca se identificó, pues su obra abordaba más que la estética del pop.



Fig. 21. Elida Tessler. *O Homem sem Qualidades caça Palavras* (2007). Instalación.



Fig. 22. David Hockney. *Portrait of an Artist (Pool with two Figures)* (1972). Acrílico sobre lienzo.

Durante toda su carrera, Hockey se ha desenvuelto en tantas maneras representacionales como le ha sido posible, abarcando las más diversas técnicas de creación, incluyendo las nuevas tecnologías, algo inusual en sus contemporáneos. Lo importante para Hockney ha sido crear y experimentar en las maneras de hacerlo. Algunos de sus temas los inspiran la cotidianidad, su vida sentimental, los paisajes e incluso cuentos:

A sus 83 años, David Hockney sigue pintando como si cada lienzo fuera el elixir de la vida y juventud. Busca en el paisaje los detalles de un momento, que reinterpreta en la intensidad de su peculiar paleta de colores. Sus cuadros parecen un extenso diario de la vida compartida en familia, con amigos, sus amantes, así como del paisaje que le asombra. Pero nunca se ha detenido al confort de una fórmula única como garantía de éxito. Por el contrario, ha explorado desde el óleo hasta el innovador acrílico y luego regresa a las acuarelas; se ha apoyado en la fotografía y en las nuevas tecnologías como el iPad hasta decantarse en instalaciones de videos (Pedreáñez, 2020).

Hockey se declara abiertamente homosexual, y sus relaciones sentimentales serían materia de varias de sus obras. Frecuentemente vemos personajes masculinos compartiendo espacios en una actitud comprometida el uno con el otro. También, la luz hace parte de la inspiración de su trabajo: “de la escuela pop adoptó los colores brillantes, las zonas planas, el uso de la pintura acrílica (innovador en los años 60 del siglo XX) y la ironía y el descaro propios de muchos artistas de su generación. Del expresionismo, la mancha y el trazo libre; y de los clásicos, el uso del claroscuro, la línea nítida y la perfección formal” (Pedreáñez, 2020). En *Portrait of an Artist (Pool with two Figures)* (Fig. 22) encontramos ambas características, resaltando su estilo influenciado por el pop y maravillado por la luz Californiana:

No es de extrañar el paralelismo con Vincent Van Gogh, ya que es uno de sus principales referentes, al igual que Matisse y Picasso. Pero cuando viajó de Inglaterra a los Estados Unidos, para residenciarse en Los Ángeles, California, en 1968, encontró en los reflejos de la luz que proyecta el agua de las piscinas una inspiración que lo distanciaría de cualquier escuela o tendencia artística (Pedreáñez, 2020).

La exploración técnica durante toda su vida ha sido incesante, abordando la pintura, la fotografía, la escenografía, la instalación, entre otros. Sin embargo, hay una faceta del artista que

resulta menos conocida, la cual es la de ilustrador/grabador. En 1969, junto con su asistente Maurice Payne, Hockney se dedicó a ilustrar los icónicos cuentos de los Hermanos Grimm, los cuales: “en contra de lo que muchos creen, ellos no los escribieron. La mayoría de ellos se los contó una anciana, Catherina Dorothea Viehmann” (Pulido, 2013).

Pulido (2013) afirma que como un enamorado de los cuentos, más aún de los de los hermanos Grimm, Hockney se dispuso con su asistente a ilustrar trece de estas historias, combinando las técnicas de aguafuerte, aguatinta y punta seca. Sin embargo, terminarían reduciendo los cuentos a seis, dada la ambición del proyecto. Finalmente produjeron 80 grabados, de los cuales publicaron 39 en 1970, tras trabajar arduamente durante un año entero.

Hockney escoge los cuentos menos ilustrados, así como los más simples, pues es su mensaje directo lo que más le llama la atención de ellos. Su interés reside en transmitir los mensajes que derivan de estos cuentos, inspirándose en la libre actividad creativa, por ello sus representaciones no son fidedignas a los textos, pero buscan transmitir, de una u otra manera, su versión del cuento:



Fig. 23. David Hockney. *The Boy Hidden in a Fish (The Little Sea Hare)* (1969). Aguafuerte y aguatinta.

Hockney no pretende ilustrar de forma literal los cuentos, sino que ilustra con un punto de vista muy contemporáneo, original y grandes dosis de humor, escenas de los clásicos cuentos que

por algún motivo le divierten o que ofrecen retos plásticos interesantes, e incluso en algunas de ellas aporta o prescinde de elementos, variando los pasajes sin por ello cambiar el significado de los relatos (Barriónuevo, 2013).

De esta manera, los cuentos escritos resultan en la materia de inspiración del arte. La técnica en este caso es el grabado y la ilustración. A diferencia de Tessler y otros artistas, la literalidad se pierde. La palabra escrita no hace parte de la estética de la obra, sino que se trata de una representación o una impresión sobre el contenido del cuento. Con la ilustración y las dosis de humor que busca el artista se mantiene una intención que alude a lo infantil, conservando la esencia principal de los cuentos originales: la simplicidad y el mensaje directo, no hay posibilidad de confusión. De esta forma, la manera de representar la obra dirige esta intención del mensaje directo y plantea una de infinitas posibilidades en las que la obra pudo ser.



Fig. 24. David Hockney. *The Cook (Fundevogel)* (1969). Aguafuerte y aguatinata.

Los siguientes dos artistas son referentes tanto técnicos como temáticos, que vinculando las artes con la literatura realizaron una obra visual que se sirve de las nuevas tecnologías para lograr una estética particular. Además, ambos artistas vinculan algunos de sus trabajos con las raíces indígenas, estableciéndose como referentes más específicos de este trabajo de grado:

Primeramente se hablará del referente temático y técnico de mayor peso para la obra visual producto de esta tesis, a través del cual se dilucidaron las primeras ideas para la misma: “Monika Bravo es una artista multidisciplinaria nacida en Bogotá, Colombia. Estudió diseño de modas en Roma y París, y fotografía en Londres y Nueva York. En 1994 se mudó a Nueva York para estudiar una carrera de artes” (RoFa Art Gallery, s.f)¹⁸ Con su obra intenta cuestionar a sus espectadores acerca del mundo en el que viven y sobre lo que es real. Su obra explica el argumento de que el mundo en el que vivimos no es más que una construcción mental, materializando el proceso investigativo de la artista, así como su condición mental. Podríamos afirmar que las obra de Bravo actúan como un visor que nos muestra la realidad de la mente de la artista.

¹⁸ Texto original: Monika Bravo is a multidisciplinary artist born in Bogotá, Colombia. She studied fashion design in Rome & Paris and Photography in London and NYC, In 1994, she relocated to NYC to pursue a career in the Arts.

El trabajo de Monika Bravo resalta por sus vistosas instalaciones en las que hace uso de múltiples técnicas, a menudo acompañadas del uso de la tecnología digital. Entre ellas está el collage, el video, la fotografía, luces y sonido, así como proyecciones. La artista logra hacer de la sala de exposición un espacio inmersivo donde se desarrollan sus ideas y logra una interacción tal



Fig. 25. David Hockney. *The Older Rapunzel (Rapunzel)* (1969). Aguafuerte y aguatinata.

con el espectador que trasciende a la experiencia habitual, a partir del uso de los sentidos, principalmente el de la vista. Su trabajo se caracteriza por los fuertes colores, la iluminación y el movimiento, en los que frecuentemente cuestiona si el mundo es meramente una construcción mental. En sus palabras:

Examino la noción de la percepción cuestionando si el mundo en el que vivimos no es más que una construcción mental; hago uso de mi práctica artística como una herramienta para descifrar las leyes que gobiernan el mundo en que vivo. Con esta investigación creo objetos mediante la incorporación de imágenes quietas y en movimiento, sonido e interacciones para generar situaciones donde puedo materializar y comunicar mi estado emocional. Quiero desafiar la percepción de los espectadores acerca de lo que consideran real, creando una plataforma donde

son inducidos a conectarse mediante la exploración, interacción y, a veces, concentrándose en un objeto-lugar-escena durante un tiempo de manera meditativa e investigativa (Bravo, s.f).¹⁹

En URUMU (Fig. 26), por ejemplo, instalación presentada en 2014 en la exposición NC-arte en Bogotá, la artista hace uso del video, haciendo referencia a las hilanderas y la comunicación mediante los hilos en las mochilas arhuacas, a través de la representación en patrones de líneas verticales y horizontales que divisan un paisaje natural de hojas en una pantalla: “URUMU es un nombre indígena arhuaco que quiere decir ‘universo’. Es realmente el nombre del animal caracol, y ellos creen que el caracol es como el espiral de la vida. Ellos también utilizan esta idea de que las mochilas se tejen desde el origen, y están siempre haciendo una alusión, una metáfora, a lo que es el tejido de la vida” (Monika Bravo, 2014). La intención de la obra resulta en un principio en un acercamiento y autorreconocimiento de los orígenes de la artista recorriendo nuevamente su tierra natal, Colombia, pero finalmente termina convirtiéndose en algo mucho más profundo al investigar y darse cuenta que el telar ha sido usado como sistema de comunicación en diferentes culturas alrededor del mundo.

¹⁹Texto original: I examine the notion of perception by questioning whether the world we live in, is but a mental construction; my artistic practice is used as a tool to decipher the laws that govern the world I live in. With this inquiry, I create objects by incorporating still, moving images, sound and interactivity to generate situations where I can materialize and communicate my emotional state. I want to challenge the audience’s own perception of what they consider real by generating a platform where they are induced to connect by exploring, interacting and at times by focusing on an object-place- scene for a duration of time in a manner that is both meditative and investigative.

La artista transmite su proceso de conocimiento a través de la representación visual por medio de una instalación inmersiva que conecta todas las ideas expuestas por la artista. Se trata de un modo de ver el mundo, así como un sistema de comunicación, que moldea la concepción de las comunidades indígenas. La instalación expone a través de la experiencia sensible el proceso de conocimiento de distintas realidades, en este caso indígenas, y más específicamente arhuacas. El propósito de Bravo es transmitir esta experiencia de conocimiento por medio de la visión propia del espectador, sacando así cada quien sus propias conclusiones:

La percepción de la realidad como imagen. Mi trabajo consiste en generar una plataforma y un sistema poético para que el espectador tenga una oportunidad de investigar su propia relación con sus ideas y su propia experiencia en relación a mi obra. En URUMU, el espectador se ve sumergido en medio de la acción que se va tejiendo en su entorno. En ese caso el tipo de los materiales en las obras es muy importante para hacer reflexionar y reflejar su funcionamiento (Bravo, 2014).



Fig. 26. Monika Bravo. *URUMU* (2014). Instalación.

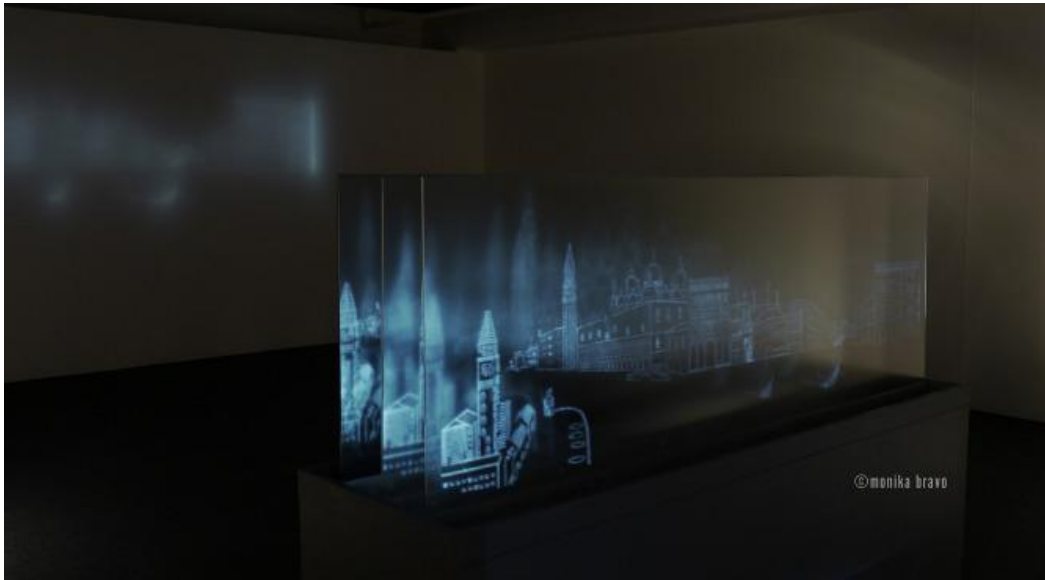


Fig. 27. Monika Bravo. *Landscape of Belief*. (2012). Instalación.

En *Landscapes of Belief* (Fig. 27) la inspiración y materia de su obra es la literatura. Mediante una instalación conformada por un video proyectado sobre tres paneles de vidrio a partir de la novela de Italo Calvino, *Ciudades Invisibles*, Bravo crea una estética fascinante de textos flotantes que dibujan estructuras como aviones en el cielo. La materia de la obra son los textos literarios tomados de la obra de Calvino. Como Tessler, Bravo se sirve de la estética de las palabras para realizar su obra, pero ayudándose de las nuevas tecnologías y dejando a un lado la estética del libro físico:

Landscape of Belief es una instalación escultórica basada en el tiempo, que cuestiona cómo construimos nuestras vidas según nuestros sistemas de creencias. El espectador experimenta la escultura como animaciones compuestas por texto proyectado y flotando diáfananamente en paneles de vidrio. Estos textos que generan horizontes de paisajes reales/imaginarios son extraídos de *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, (un diálogo y a la vez una descripción de ciudades ilusorias entre Marco Polo y Kublai Khan). Mediante una cuidadosa superposición de superficies, se consigue un rico espacio no material de vacío a lo largo de la composición

basada en el tiempo. La escultura presenta la nada como un objeto, permitiendo así que el espacio de lo metafísico desafíe al espectador (Bravo, 2012).²⁰

De esta manera, la instalación representa la metáfora de cómo se crean estructuras de pensamiento y conocimiento a través de la información que nos es suministrada por nuestros sentidos. La obra hace siempre alusión a la arquitectura como espacio mental; las estructuras mentales se forman tan sólidamente como un edificio en el mundo físico. La experiencia de estar frente a la instalación también hace una especie de simulación de la experiencia de la lectura, donde las estructuras son construidas y destruidas al ritmo de las frases leídas. Los mundos imaginarios que se despliegan ante la lectura desaparecen una vez leídas las líneas.

Ahora bien, la instalación es el medio por el que la artista busca expresar esta experiencia. La experiencia de leer no es para nada equivalente a la de presenciar la obra; *Landscape of Belief* es una obra dispuesta de tal manera que te planteas cuestiones acerca de su significado trascendental a través del medio que se expresa: “lo que es imperativo para *Landscape of Belief* es la necesidad de vivir la experiencia. Ninguna documentación podrá nunca transmitir el sentimiento de los textos flotando en la superficie de los materiales, o la posibilidad de ver la escultura desde ambos lados” (Bravo, 2012).²¹

²⁰Texto original: *Landscape of Belief* is a sculptural time-based installation that calls into question how we construct our lives according to our belief systems. The viewer experiences the sculpture as animations composed of text projected and floating diaphanously in glass panels. These texts that generate skylines of real/imaginary landscapes are culled from *Invisible Cities* by Italo Calvino, (both a dialogue and description of illusory cities between Marco Polo and Kublai Khan). By carefully overlapping surfaces, a rich non material space of emptiness is achieved throughout the time-based composition. The sculpture presents nothingness as an object thus allowing for the space of the metaphysical to challenge the viewer.

²¹ Texto original: What is imperative for *Landscape of Belief* is the necessity for it to be experienced. No documentation will ever be able to transmit the feeling of the texts floating on the surface of the materials, or the possibility of viewing the sculpture from both sides.

Trilnick (2013) afirma que Eder Santos es uno de los artistas de video arte y videoinstalación más reconocidos de Sudamérica, siendo uno de los pioneros del arte multimedia. Nació en Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais, Brasil, en 1960. Tiene un largo recorrido artístico donde mezcla diferentes medios audiovisuales para la creación de complejas obras poéticas, que funden lo personal, lo cultural y lo tecnológico para reinterpretar motivos que son fundamentales para la herencia africana, indígena y europea de Brasil.

Según la Galería Ángeles Baños (s.f.), además de su carrera artística, Eder Santos es reconocido internacionalmente como director de cine experimental, donde se sirve de los clásicos



Fig. 28. Eder Santos. *Call Waiting* (2009).
Instalación.

para crear producciones nuevas a partir de la combinación y modificación de los filmes de manera que establezcan nuevas narrativas con el espectador. Los temas de sus obras son muy variados,

yendo desde el existencialismo y la mística; hasta la crítica social y la memoria. Su estética posee un carácter muy particular, en el que prima siempre el sentido poético. Eder tiene un gran recorrido artístico y goza de un gran reconocimiento internacional, ha participado en múltiples bienales y festivales dentro y fuera de Brasil:

Pionero del arte multimedia en Brasil, Eder Santos es reconocido mundialmente por desarrollar proyectos híbridos que mezclan artes visuales, cine, teatro, video y nuevos medios. Su trabajo pertenece a la colección permanente del MoMA en Nueva York y el Center Georges Pompidou en París, dos de los más grandes museos de arte contemporáneo del mundo (Pipa, 2016).²²

Como ejemplo de su trabajo tenemos *Call Waiting* (Fig. 28), instalación inmersiva presentada en 2009, conformada por múltiples jaulas para pájaros y proyecciones con sonido. El resultado es un fascinante espacio en el que se posan y juegan múltiples sombras de aves sobre unos cables de luz, mientras el tiempo de la narrativa es alterado; reproduciendo su vuelo lentamente. El sonido que acompaña la imagen es el del canto de las aves, junto a una canción de cuna. La proyección en cuestión se esmera por mostrarnos repetitivos fragmentos de escenas de las aves en un mismo espacio (los cables de luz), se trata de la representación del tiempo de espera del que las aves son protagonistas. En 2018 el artista hizo una versión en mapping sobre esta obra en el Amsterdam Light Festival, de la que se expresa de la siguiente manera:

Hemos vivido en Brasil por mucho tiempo. En mi niñez todos decían: ‘Brasil es el país del futuro’. Parece que nunca tienes el futuro. No, siempre estamos esperando el futuro. Y la idea original viene de los pájaros reposando sobre los cables de teléfono, siempre esperando una llamada. O si quieres salir del auto, vuelves y te quedas allí, porque somos como prisioneros

²² Texto original: A pioneer of multimedia art in Brazil, Eder Santos is recognized worldwide for developing hybrid projects that mix visual arts, cinema, theater, video, and new media. His works belong to the permanent collections of the MoMA in New York and the Centre Georges Pompidou in Paris, two of the largest contemporary art museums in the world.

de la comunicación. E incluso si tienes todo este tipo de comunicaciones, puedes ver que todos están siempre esperando algo, y tal vez nunca ocurra (Santos, 2018).²³

A partir de la inspiración de la literatura Santos también estructura una de sus obras: *Janaúba*. Ferreira (2016) lo describe como un filme de cine experimental donde toma fragmentos



Fig. 29. Eder Santos. *Janaúba* (1993). Video experimental.

de la película brasileira de culto *Limite* de 1930 de Mario Peixoto, y a partir de la novela de João Guimarães Rosa, *Gran sertón: Veredas* de 1956, establece una estructura narrativa que busca la posibilidad de ruptura de la repetición formal o la convención de la lengua (p. 202). De esta manera

²³ Video original: We've been in brazil for long time. On my childhood they all say: 'the Brazil is the country of the future'. Seems like you never have the future. No, we're always waiting for the future. And the original idea comes from the birds resting in the telephone cables so always call... waiting for a call. Or if you wanna go out from the car you come in back and stay there because we're kind of prisoners of the communication. And even if you have all these kinds of communications you can see that everybody is waiting for something and maybe never happen.

hace uso de sus habilidades de fusión de medios que tanto lo representa para crear un filme de culto, a partir de dos clásicos:

El video de 17 minutos y 36 segundos presenta en su abertura fragmentos de escenas que repiten las imágenes de una película de culto *Limite*, de Mario Peixoto, de 1930. Tenemos así en el video de Santos la referencia a dos clásicos de la cultura brasileña: *Limite* y *Gran sertón: Veredas*, pero de propuestas antagónicas, mientras la película es la representación de la desolación en el avance trágico del tiempo, la segunda es una lectura progresista de la modernidad (Ferreira, 2016, p. 203).

Janaúba (Fig. 29) hace parte de la exposición de Los Habladores, junto a Snelling, Tessler y Bravo. La novela de João Guimarães Rosa en la obra de Santos cumple el papel de estructurar la acción narrativa por medio de la cita, de esta manera, las acciones repetitivas del filme cobran un sentido inspirado en la obra literaria:

La obra misma fragmenta la palabra y la imagen reconstruyendo el módulo petrogenético de la lengua y el del cine que son respectivamente la cita y el fotograma. La palabra es así fotogramática y mínima, en el “remoler de las *dores* [dolores] incesantes” en que somos atrapados por una experiencia que se repite, repite, repite de la cual no podemos salir. Así, el texto de Guimarães Rosa está presente y provoca otras conexiones visuales, ampliando su espectro literario (Ferreira, 2016, p. 204).

Santos plantea una propuesta narrativa a partir de la literatura, formulando una obra artística por medio de elementos previamente concebidos. Las obras de Guimarães Rosa y Mario Peixoto son la materia para expresar ideas propias del artista, por medio del video implanta una narrativa novedosa. Nuevamente el medio escogido para la obra establece las relaciones sensitivas del espectador ante la obra. El medio técnico en este caso resulta en una propuesta novedosa en la que se vinculan otros elementos ajenos al artista mismo. El mensaje del artista es formulado por el medio técnico escogido.

A continuación, se mencionarán los referentes técnicos o compositivos que se tuvieron en cuenta para el desarrollo de la obra visual, propósito de este trabajo de grado. Los siguientes artistas son en la mayoría fotógrafos de los cuales se tomaron conceptos específicos que sirvieron de ideas

compositivas, o bien, elementos técnicos para la ayuda de la búsqueda de una estética acertada brindada por el medio de expresión escogido:

Graciela Sacco nació en Rosario, Argentina, en 1956 y falleció el 5 de noviembre de 2017. Fue profesora y artista visual, su trabajo parte de la fotografía, el video y la instalación. Su principal tema de interés fue la reflexión sobre los movimientos políticos y sociales; la migración, la xenofobia, la protesta, entre otros:

Graciela Sacco se graduó en 1987 con una tesis dedicada a las vanguardias argentinas de los años 60. Las expresiones artísticas de aquella década habían establecido fuertes lazos entre el experimentalismo artístico y el compromiso social, culminando en Rosario, su ciudad natal, con “Tucumán Arde”, experiencia reconocida internacionalmente como un hito del Conceptualismo político. Aquella generación de artistas había sido duramente reprimida por la dictadura militar que tomó el país desde 1976 hasta 1983 (Sacco, s.f).

Su principal medio para expresar sus ideas es la fotografía. Haciendo el uso correcto de la luz capta escenarios expresivos ideales para expresar sus ideas. Sus instalaciones se sirven de contenido fotográfico para crear escenarios sensibles con mensajes contundentes. La obra de Sacco es siempre directa y busca exponer la mirada de los oprimidos en la historia:

Sus trabajos están relacionados con la luz y la gráfica. Desde sus comienzos y a lo largo de su trayectoria, sus producciones invitan a reflexionar sobre la violencia política y social. El uso de diferentes procesos fotosensibles le han permitido materializar ideas y conceptos de forma particular que ha hecho que su trabajo porte una fuerte identidad artística. Los tránsitos, los exilios, las migraciones, los núcleos de conflicto social se hacen presentes en episodios de distinta distancia epocal. En su obra las citas van y vuelven y adquieren un sentido circular, hasta ubicarse en una instancia atemporal que se impone también en el presente (Sacco, s.f).

A través de una instalación llamada *Sombras del Sur y del Norte* (Fig. 30) en la que, con el uso de la luz Sacco proyecta una imagen en la pared por medio de una fotoserigrafía en acrílico dispuesta sobre lo alto, busca resaltar el momento capturado en una fotografía inscrita en un periódico: “Gabriela Sacco guarda fotografías publicadas en prensa porque encuentra interesante

cómo las sociedades han asignado a los medios de comunicación la potestad de legitimar los hechos históricos” (Universes in Universe, 2014).



Fig. 30. Graciela Sacco. *Sombras del Sur y del Norte* (2001). Fotoserigrafía sobre acrílico.

La intención de la instalación es resaltar al manifestante anónimo que se dispone en posición rebelde rodeado por un grupo de personas que le miran bajo su propio criterio. Lo importante aquí es la expresión, más allá del hecho subyacente. Sacco quiere expresar la condición humana universal a través de lo particular de un hecho en concreto. La intención es que el espectador pueda ser capaz de ponerse en los zapatos del manifestante anónimo, o bien, establecer su postura sobre la situación:



Fig. 31. Graciela Sacco. *Las Cosas que se Llevaron* (1997).
Incrustación fotográfica sobre valija.

La imagen detenida del manifestante rescata la exhibición corporal, el medio expresivo que suspende un hecho del pasado y lo vuelve evidencia en el presente para proyectar un porvenir. En las calles, este manifestante queda sin expresión, pues lo que se expresa – lo que es atendido– es el golpe de la piedra, la confrontación de las partes y el inevitable barullo mediático. En el arte se rescata la expresión perdida y la manifestación mediática del cuerpo expresándose, en una pausa del tiempo cronológico, en un acontecimiento que tiene un presente continuo (Sacco, 2001-2014).

En *Las Cosas que se Llevaron*

(Fig. 31) se graba sobre valijas las partes del cuerpo, humanizando el objeto. Como si se tratase del equipaje confiscado en un aeropuerto, nace la pregunta: “¿qué pasa con estos objetos?”. Los objetos se muestran descontextualizados de su vida

praxis original y en su lugar aparecen en un espacio inutilitario. Hacen referencia al

abandono y la incertidumbre por el futuro. Nuevamente la artista está exponiendo una mirada crítica desde la perspectiva de los menos favorecidos “los que se llevaron”, o bien, “los que fueron dejados de lado”:

En la obra ‘*Las Cosas que se Llevaron*’ (1998) Sacco interviene una serie de valijas antiguas con heliografías, imprimiendo sobre ellas la piel y el cuerpo. Se trata de objetos como soportes de la memoria, anulados en su función de necesidades utilitarias y despertando un trabajo simbólico, de una producción de doble sentido (...) La dermis que guarda memoria y es registro de lo acontecido. Viajes, exilios voluntarios o forzados, migraciones, la imposibilidad de echar raíces y el tránsito permanente hacia un punto incierto se hacen manifiestos en estas huellas.

El discurso de las imágenes plasmadas en estas valijas denota, también, la medida de todo aquello posible de ser conservado (Rolf Art, 2014, p. 14).

La obra de Graciela Sacco no se limita únicamente a imágenes estáticas, en *Fueron al Norte para Llegar al Sur* (Fig. 32) la artista propone una instalación animada en la que se vislumbran siluetas de personas corriendo sin rumbo: “*Fueron al Norte para Llegar al Sur*, nos enseña el andar

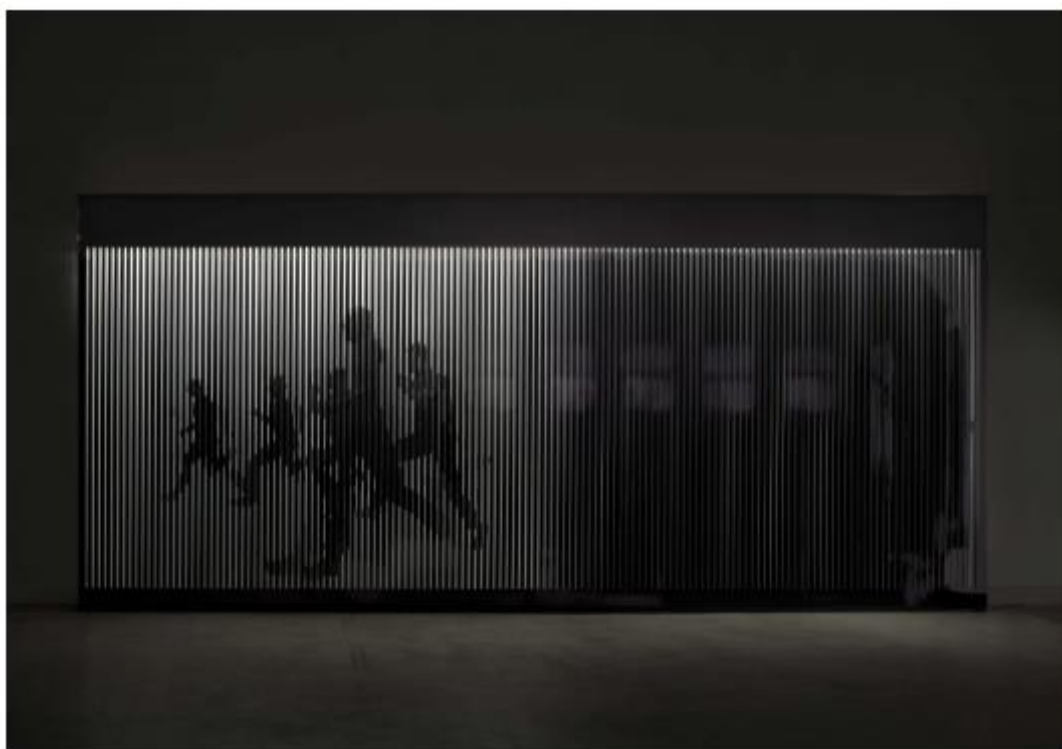


Fig. 32. Graciela Sacco. *Fueron al Norte para Llegar al Sur* (2014). Instalación cinética con impresión digital.

de los caminantes urbanos o los pasos largos de las personas que corren para alcanzar el tren y, en su expresión anatómica, releva el anhelo de transformación en sus vidas” (Sacco, 2001-2004). De esta manera, Sacco nuevamente toma una problemática general y la transporta a la representación particular, donde la experiencia sensible transmite el punto de vista de la persona que no tiene rumbo. Los temas arquetípicos en lo sociológico y lo político nutrirían los temas de sus múltiples obras.

Darío Villalba fue un gran artista español, pionero del uso fotográfico e instalación en las artes. Nació en 1939 en San Sebastián, España; murió en 2018 en Madrid, España. Adelantado a su época, Villalba realizó propuestas innovadoras, en las que incorporaba la fotografía a las artes plásticas. Nunca antes se había entendido a la fotografía como un recurso de la pintura; intervenir fotografías a partir de medios gráficos, como pintura; realizar instalaciones a partir de ellas era algo aún impensable, pero que luego llenaría los museos y los espacios artísticos en general: “Darío modificó el lenguaje a través de la técnica, siendo un pionero en entender la fotografía como pintura, aportando una visión muy contemporánea que, a principios de los años setenta iluminó la escena cultural” (Adelantado, 2018).

Villalba se nutrió de su época; a partir de la influencia del arte pop y el arte conceptual que estallaban entre los años 1960 y 1970 en España afloraron las propuestas novedosas. La propuesta artística de Villalba era única, más allá de la influencia española, el artista recibió otros estímulos antes de formular su estilo particular:

Aunque nació en San Sebastián, Darío Villalba pasó buen parte de su infancia en Irlanda y Estados Unidos, debido a las misiones diplomáticas de su padre. En 1963, con poco más de 20 años, obtuvo una beca para estudiar en Harvard, y desde allí y directamente en Nueva York, asistió al comienzo del pop norteamericano. Una corta temporada en París y luego sucesivas estancias en Londres completaron una formación cosmopolita, insólita para un artista español de su época. Aunque había expuesto muy precozmente (en la madrileña sala Alfil, con sólo 18 años), es a la vuelta de estos viajes cuando realiza una obra verdaderamente personal (Parreño, 2019).

Sus famosos encapsulados serían lo que tanto lo caracterizarían, exponiendo sus primeros *Encapsulados Rosas* (Fig. 33) en los años de 1968 y 1969: “a partir de fotografías de periódicos y

revistas, que cortaba, ampliaba y pintaba, compuso figuras de tamaño humano, pintadas en tonos rosas y anaranjados, insertas en cápsulas transparentes” (Parreño, 2019).

Pero sus encapsulados más famosos serían sin duda los *Encapsulados en Blanco y Negro* (Fig. 34), realizados entre 1972 y 1973: “son fotografías de prensa de personajes marginales,



Fig. 33. Darío Villalba. *Encapsulados Rosas* (1968-1969). Instalación.

mendigos, locos sufrientes en todo caso. Se imponen al espectador por su tamaño, pero también por su severo aislamiento, no sabemos si por sagrados o por infecciosos” (Parreño, 2019).



Fig. 34. Darío Villalba. *Encapsulados en Blanco y Negro* (1972-1973). Instalación.

Pero además de sus encapsulados, Villalba tiene otros trabajos en los que experimenta con la fotografía de manera diferente. En su serie menos conocida, *Manipulaciones*, hace uso del collage como vía de comunicar sus ideas. Aunque esta vez se trata de trabajos de menor proporción y que se establecen únicamente en la experiencia bidimensional, la serie de *Manipulaciones* parece seguir el mismo principio que sus encapsulados; las imágenes son encapsuladas por el contorno de una figura antropomorfa, en cuya espalda se evidencia una protuberancia que parece simbolizar la continuación de la figura, como si tuviera conexión con algo más, algo más grande. El formato de las cuatro obras es el mismo, y la figura del contorno es la misma, estableciendo la conexión de todas. El interior de cada figura está relleno por recortes de periódicos en los que se mezclan imágenes y palabras. Tal parece que cada obra alude a un tipo de manipulación, según su título:

Manipulaciones Políticas (Fig. 36), *Manipulaciones Eróticas* (Fig. 37), *Manipulaciones Bélicas* (Fig. 38) y *Manipulaciones Sociales* (Fig. 35).

La propuesta estética de las *Manipulaciones* deviene en posibilidades representativas muy interesantes. El interior de cada contorno parece construir su propio Frankenstein a partir de las imágenes extraídas de periódicos. Lo que subyace a cada Frankenstein advierte una interconexión de las relaciones sociales más fundamentales, pero que las mismas son manipuladas a conveniencia de algo o alguien que no puede verse en la obra, pues detona una continuidad que no se descifra. El uso de los periódicos parece evidenciar que la entidad de este algo o alguien es nada más y nada menos que los medios de comunicación, tergiversando la información de manera tal que afecte el comportamiento de las masas.



Fig. 35. Darío Villalba. *Manipulaciones Sociales* (1972). Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada.

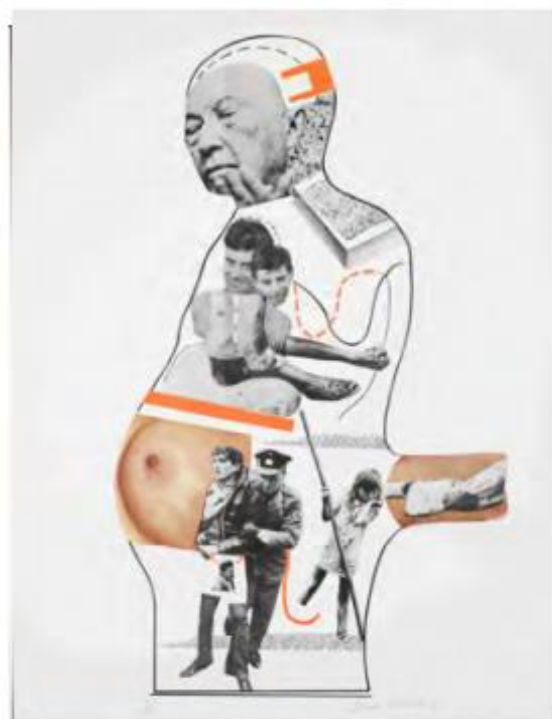


Fig. 36. Darío Villalba. *Manipulaciones Políticas* (1972). Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada.



Fig. 37. Darío Villalba. *Manipulaciones Eróticas* (1972). Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada.



Fig. 38. Darío Villalba. *Manipulaciones Bélicas* (1972). Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada.

Brian Bress es un artista especializado en el video. Nació en 1975 en Norfolk, Virginia, en los Estados Unidos: “Brian Bress se ha descrito a sí mismo como una persona que llega al video con la intención de ser un pintor” (Philip Martin Gallery, s.f).²⁴ Su trabajo hace uso de las nuevas tecnologías; la fotografía, el video, el montaje y la edición, para crear fascinantes videoartes protagonizados por figuras muy particulares que a menudo interactúan con el espectador, rompiendo la cuarta pared:

En la obra fotográfica y de vídeo de Brian Bress, las figuras enmascaradas y disfrazadas pueblan paisajes surrealistas, coloreados y pintados; sus obras se colocan en marcos de colores brillantes contruidos a medida. Sus fondos hacen referencia a obras modernistas y abstractas:

²⁴ Texto original: Brian Bress has described himself as coming to video with the agenda of a painter.

las pinturas de puntos de Roy Lichenstein, los recortes de Matisse y la pintura cubista y primitivista de principios del siglo XX. Sus personajes, a menudo sin rostro, se asemejan a las figuras de dibujos animados de los programas infantiles y los anuncios de cereales, a la vez monstruosos y humanos, pero que parecen desenvueltos, dedicados a actividades repetitivas y con movimientos lentos y plomizos (Artsy, s.f).²⁵

Los trabajos de Bress mezclan el video, con la pintura, e incluso el cine. En ellas, a menudo anima lo que parecen las pinturas de artistas cubistas, abstractos, y otros. Así, basándose en los trabajos de artistas, crea composiciones fascinantes donde existen actores inusuales, disfrazados y de características caricaturescas, que realizan una serie de movimientos y acciones que generan reflexiones ante su extrañeza:

Los vídeos de Bress, que se presentan en monitores de alta definición montados en la pared, se desarrollan como un bucle digital sin sonido en el que actores aislados (a menudo el propio artista) actúan con en diversas formas de vestir. Los rostros, torsos y brazos de estos personajes están ocultos por máscaras y trajes pintados. Se colocan de frente y utilizan la pantalla del monitor HD pantalla de alta definición como un plano de imagen a través del cual cortan con sierras de vaivén para revelar su propia presencia (Philip Martin Gallery, s.f).²⁶

La estética de los videos de Bress son de un carácter único, sirviéndose de las nuevas tecnologías logra generar escenarios de interacción que lucen tanto contemporáneos como modernos. El componente cinemático es importante, los videos son realizados de tal manera que se asemeja a la filmación de una toma en una película; los vestuarios, los escenarios, los tiempos,

²⁵ Texto original: In Brian Bress's photographic and video work, masked and costumed figures populate surreal, collaged and painted landscapes; his works are then housed in brightly colored, custom-built frames. His backdrops reference modernist and abstract works—Roy Lichenstein's dot paintings, Matisse's cut-outs, Cubist and primitivist painting of the early 20th century. His often-faceless characters resemble the cartoonish figures of children's shows and cereal advertisements—at once monstrous and human, but appearing unwound, engaged in repetitive activities, and possessing slow, leaden movements.

²⁶Texto original: Presented as wall-mounted HD monitor works, Bress's videos unfold as a soundless, digital loop in which isolated actors (often the artist himself) perform in various forms of dress. The faces, torsos, and arms of these characters are obscured by painted masks and suits. They face frontal and use the HD monitor's screen as a picture plane through which they cut with reciprocating saws to reveal their own presence.



Fig. 39. Brian Bress. *Inverted Looking (for Josef Albers)* (2017). Vídeo de alta definición de doble canal (color), monitores y reproductores de alta definición incrustados en el collage y flasheados en lino estirado.

son pensados para lograr un acabado perfecto de la obra. La obra artística acabada se sirve del elemento cinematográfico:

Cada componente que se encuentra en la obra está hecho en el estudio, desde el vestuario y los decorados poco profundos en los que actúan sus personajes. Mientras la mecánica de la cámara racionaliza las acciones de Bress en dos dimensiones, la acción en el estudio es física. Es el movimiento del propio cuerpo de Bress el que crea la forma escultórica y permite un diálogo entre escultura y vídeo (Philip Martin Gallery, s.f).²⁷

La noción de la obra animada y los personajes enigmáticos a la vez que caricaturescos, se combinan en una estética muy llamativa. Usar la narrativa del video como medio para expresar

²⁷ Texto original: Each component found in the work is made in studio, from the costumes and shallow sets in which his characters act. While the mechanics of the camera rationalize Bress's actions twodimensionally, the action in the studio is physical. It is the movement of Bress's own body that creates the sculptural shape, which allow for a dialogue between sculpture and video.

ideas, así como sentimientos, es una vía de comunicación sensitiva muy acertada. Las posibilidades del video, así como las propiedades cinemáticas del trabajo de Bress resultan en un referente muy importante.



Fig. 40. Brian Bress. *Organizing The Physical Evidence (Headless Headdress)* (2018). Video de alta definición de doble canal (color), dos monitores y reproductores de alta definición, soportes de pared, enmarcados.

De esta manera, concluyendo; la obra artística producto de esta tesis se sirve de los siguientes referentes temáticos que mezclan las artes con la literatura: Trayce Snelling, Elida Tessler, David Hockney, Monika Bravo y Eder Santos. Todos ellos hacen uso de diferentes medios técnicos para llevar a cabo su obra, así como cada uno reinterpreta a su manera la obra literaria en

aras de expresar lo que le interesa. Así, a través de maquetas, instalaciones, ilustraciones, grabados, videos y demás, muestran el vínculo entre las artes y literatura.

Monika Bravo y Eder Santos son dos referentes especiales, porque además de vincular temas literarios con las artes, hacen uso de las nuevas tecnologías. Así, el medio por el que se expresan y sobre lo que se expresan está en concordancia con la temática de este trabajo de grado. El trabajo de Monika Bravo, *Landscape of Belief* fue la principal inspiración para la realización de

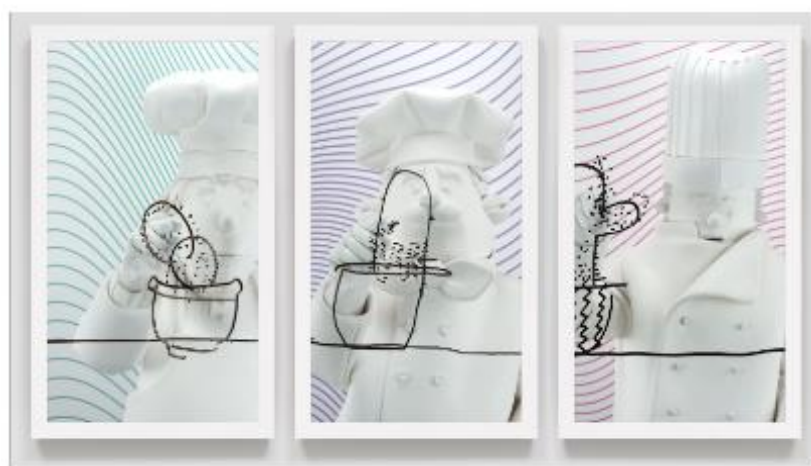


Fig. 41. Brian Bress. *Chefs #4 (green, violet and pink waves)* (2016). Vídeo de alta definición de tres canales (en color), monitores y reproductores de alta definición, soportes de pared, enmarcados.

esta obra visual. Con Bravo como referente, se buscaba crear un espacio inmersivo a través de la proyección de imágenes en movimiento que hiciera referencia a la novela escogida, *Abril Rojo*, y más específicamente, a la simbología sobre Inkarrí inmersa en los asesinatos llevados a cabo en la novela.

Por otro lado, están los referentes técnicos o compositivos, entre los cuales se encuentran: Graciela Sacco, Darío Villalba y Brian Bress. En el caso de Sacco, el uso de las nuevas tecnologías en las que se fragmentaba la imagen fue el primer acercamiento a su obra. En *Sombras del Sur* y

del Norte encontré una propuesta técnica y compositiva interesante en la que podía basarse la obra visual de esta tesis, haciendo alusión a la fragmentación de las partes del cuerpo de Inkarrí. Pero finalmente fue en *Las Cosas que se Llevaron* que se encontró una propuesta interesante acerca de atribuirle a objetos partes del cuerpo, de esta manera, la caracterización de los personajes de la novela *Abril Rojo* se podía acompañar con la parte del cuerpo que fue tomada para la construcción del Frankenstein que representaría la resurrección de Inkarrí.

La idea se afianzó más al entrar en contacto con el trabajo de Villalba. En su serie *Manipulaciones*, se puede ver una idea semejante a la del trabajo de Sacco en *Las Cosas que se Llevaron*, pero directamente opuesta: esta vez la silueta de un cuerpo era la que era rellenada por sus características. De ahí surgió la idea de rellenar las siluetas de las partes del cuerpo con aquello que caracterizaba a cada personaje de la novela.

Por otro lado, el trabajo de Brian Bress se presenta como un referente principalmente técnico. Haciendo uso de las nuevas tecnologías, Bress crea estéticas fascinantes con personajes que actúan en el espacio de la cámara, simulando al cine. Así surgió la idea de hacer imágenes móviles, donde haya personajes en movimiento, aunque los personajes en el caso de la obra visual de esta tesis se limiten únicamente a sus partes.

3.2. Traducción visual de ciertos elementos del mito

El propósito de este trabajo es realizar una representación visual del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*. Para ello es necesario llevar a cabo un análisis de los elementos míticos en la novela, para así lograr realizar la traducción de un lenguaje a otro.

La trama de la novela *Abril Rojo* está totalmente basada en el mito indígena Inkarrí, que predominó en la concepción de los indígenas peruanos tras llevado a cabo el proceso de colonización, como una respuesta contra el arremetimiento violento de los colonizadores españoles a los indígenas. Posteriormente, el mito de Inkarrí fue conocido y difundido en todo el Perú gracias al trabajo del escritor y etnólogo José María Arguedas, quien inspiraría una corriente indigenista en el campo político liderada por el pensador José Carlos Mariátegui. Asimismo, bajo el pensamiento de Mariátegui se fundaron varias guerrillas en el Perú, incluida Sendero Luminoso, la guerrilla más peligrosa de toda la historia del país. De todo esto se habla con más detenimiento en el apartado 1.3, donde se analiza la novela *Abril Rojo* desde una perspectiva histórica, vinculando los hechos ficcionales en la obra con los hechos realmente ocurridos.

De esta manera, encontramos simbolismos mítico-poéticos presentes a lo largo de toda la novela. Más allá de los sucesos reales, la trama de la novela se esmera en representar el carácter indígena y mítico en la novela por medio de la narración de la misma y de simbolismos muy específicos, superando las barreras de la realidad del hombre contemporáneo y adentrándose en el margen de la realidad indígena de una manera indirecta.

Primero que todo, se recordará la trama de *Abril Rojo*: en la novela el protagonista, el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar, se ve envuelto en una trama policiaca tras su traspaso a Ayacucho, donde en ese año en época de semana santa se lleva una serie de asesinatos en los que

todos tienen algo en común; extraños simbolismos que parecen de índole religiosa y la ausencia de uno de los miembros de cada cadáver. Con un total de cinco cadáveres, el asesino buscaba llevar a cabo el renacimiento de Inkarrí, tomando en préstamo los miembros arrebatados a los asesinados.

A continuación, se encuentran varios elementos a analizar. Primeramente, cabe resaltar nuevamente el contexto en el que se desarrolla la novela; la historia tiene lugar en la primavera del año 2000, posterior al conflicto de Sendero Luminoso. La historia del Perú está marcada por un proceso de discriminación y segregación racial. Donde la población básicamente se divide en tres: los indígenas, los indigenistas y los progresistas. Los progresistas se ubican en las ciudades y están inscritos en el margen democrático-capitalista; los indigenistas son el producto de las investigaciones y movimientos indígenas que rescatan los derechos de estos; y los indígenas, que son los descendientes más directos de las antiguas civilizaciones, son las comunidades nacidas bajo la concepción mítica-religiosa de la que se habla, que aún conservan sus antiguas creencias.

Este racismo se evidencia en el contexto de la novela a través de situaciones y comentarios muy específicos, donde se busca caracterizar al indígena remarcando su importancia cultural y religiosa en la novela. Con respecto a la imposición del cristianismo en el proceso de colonización encontramos el siguiente comentario en la conversación que tiene el fiscal Chacaltana con el Padre Quiroz: “—Oh, sí, para guardar las apariencias. Los indios asistieron a misa encantados y en masa... Rezaron y aprendieron cánticos, inclusive comulgaron. Pero nunca dejaron de adorar al sol, al río y a las montañas. Sus rezos latinos eran sólo repeticiones de memoria. Por dentro seguían adorando a sus dioses, sus huacas. Los engañaron” (Roncagliolo, 2006, p. 27).

Durante el proceso de colonización los indígenas fueron sometidos a un fuerte adoctrinamiento, imponiéndose el cristianismo por creencia. Lo cierto es que la violencia fue parte

de este proceso, pero más allá de ello, los colonizadores tuvieron que establecer estrategias para arrancar (o intentar arrancar) el pensamiento mítico que lideraba la concepción indígena: “la conversión de todo un continente al catolicismo fue realizada mediante el empleo, también, de símbolos y categorías indígenas, que luego se mimetizaron en el cosmos católico, forjando un barroco esplendoroso” (Santiváñez, 2010, p. 159). El resultado de esto deviene en la alteración de los mitos indígenas originales, producto del proceso de sincretismo, sin embargo, no por esto los mitos fueron olvidados, sino que persistieron en otras formas, transformándose y adquiriendo nuevas características. El comentario del Padre Quiroz va directamente relacionado a esta situación, donde a pesar del insistente intento español de imponer el cristianismo, finalmente fue imposible llevar a cabo este acometido.

Otra referencia directa en la novela a la caracterización indígena tiene que ver con el analfabetismo. De la misma manera que el catolicismo fue impuesto, el español también surgió como herramienta de dominación: “reconoceremos también que el castellano y la lectura fueron desde un principio –desde Valverde mostrándole la Biblia a Atahualpa– instrumento de dominación. Conocerlo es, de alguna manera, convertirse en Prometeo que le arrebató el fuego (la luz) a los wiracochas que se pretendían dioses” (Degregori, 2007, p. 5).

Así, la caracterización del indígena en la novela se lleva a cabo mediante el analfabetismo. Al ser el español la segunda lengua, se evidencian errores continuos a la hora de comunicarse. En la historia es evidente por medio de los escritos llenos de errores, principalmente en los informes del comandante Alejandro Carrión Villanueva: “Chacaltana tomó los papeles y trató de leer. Pero no había nada que entender en ellos. Sólo incoherencias. Barbarismos. No eran sólo errores ortográficos, era todo. En el caos no hay error, y en esos papeles ni siquiera la sintaxis tenía sentido” (Roncagliolo, 2006. p. 140). Pero es también evidente a través de otros personajes que combinan

los idiomas o evitan hablar en absoluto; a menudo los campesinos se limitan a mirar y susurran cosas entre ellos. La alusión a los barbarismos es importante pues denota la característica de extranjeros. Proviene de los bárbaros, término peyorativo que los griegos atribuían a cualquiera que no hablara su lenguaje, insinuando que sólo balbuceaban. Por lo tanto, por medio de la lengua se plantea un distanciamiento de la comunicación, y con ello, un distanciamiento ideológico.

El analfabetismo cumple un papel crucial en la historia de *Abril Rojo*, que como se evidencia anteriormente, es la principal caracterización del indígena en la novela. De hecho, en la historia del Perú ha sido de la misma forma: “la lengua y las vestimentas tradicionales, los dos principales signos exteriores por los cuales los indios resultaban fácilmente reconocibles” (Degregori, 2007, p. 6). Roncagliolo hace uso de esta característica de una manera más profunda; la narración llena de errores intencionadamente es utilizada por el autor con la intención de establecer una dicotomía entre lo indígena y lo progresista, a través de narraciones aparentemente sin sentido, por estar plagadas de errores ortográficos y expuestas sin un contexto al final de algunos de los capítulos.

Esta dicotomía expresa la situación arriba expuesta en el Perú, donde progresistas, indigenistas e indígenas se desenvuelven en un mismo lugar. Degregori lo llama “el tránsito del mito de Inkarrí, al mito del progreso”. El nacimiento de la discriminación empieza aquí, donde ante las bajas posibilidades de sustentarse y la continua presión del mundo democrático y capitalista que cada vez más invade el Perú, los indígenas empiezan a remplazar sus creencias y cultura a cambio de esta vida llena de promesas de progreso y de un futuro mejor:

Lo cierto es que el tránsito del mito de Inkarrí al mito del progreso reorienta en 180 grados a las poblaciones andinas, que dejan de mirar hacia el pasado. Ya no esperan más al Inka, son el nuevo Inka en movimiento. El campesinado indígena se lanza entonces con una vitalidad insospechada a la conquista del futuro y del “progreso”. La escuela, el comercio y en algunos

bolsones el trabajo asalariado, son los principales instrumentos para esa conquista a la cual la migración a las ciudades –crecientemente planificada– le abre nuevos horizontes (Degregori, 2007, p. 6).

De esta manera, ante dos tipos de descendientes de las comunidades indígenas; los progresistas y los tradicionales mitológicos, son inevitable los enfrentamientos culturales: “desde una perspectiva, la comunidad se integra crecientemente a la sociedad nacional; desde otra, se aliena: los miembros se multan a sí mismos por conservar particularidades culturales” (Degregori, 2007, p. 5).

Esta situación deriva entonces, no sólo en un enfrentamiento social, sino también en uno cultural e identitario. El indígena se ve envuelto en una situación donde tiene que decidir si cambiar sus creencias y su cultura para poder adentrarse en esta promesa de progreso; “ése parece ser, con variantes, el costo de la modernización. En palabras de Franco (1985: 16): ‘la transformación de su identidad cultural fue el precio que debieron pagar las masas culturalmente indígenas para ocupar las ciudades’” (Degregori, 2007, p. 6). Así, el indígena se encuentra en una situación de dicotomía, que en la novela *Abril Rojo* es representada por el papel del protagonista, el fiscal Chacaltana.

Chacaltana nace en Ayacucho y vive en Lima. Su madre es cuzqueña, ella misma le cuenta el mito de Inkarrí. A través de ella lo conoce: “su madre le había contado la historia una vez, en Cuzco, la ciudad que el cacique sitió y donde recibió la muerte. La madre del fiscal era cuzqueña” (Roncagliolo, 2006, p. 108). Sus raíces lo sitúan en esta dicotomía de la que recién se habló. Chacaltana representa al peruano en sí, que vive en esta dicotomía.

Esta dicotomía es tal que podemos hablar incluso de que existen dos Chacaltanas en la historia. Por un lado, tenemos al fiscal Chacaltana, quien investiga los asesinatos en serie; por otro

tenemos lo que parece ser un alter ego de nuestro protagonista, un Chacaltana indígena. Tal afirmación es deducida a partir de los indicios de locura que demuestra el protagonista. Es posible que Chacaltana haya desarrollado una doble personalidad, así mismo como denota ciertos grados de delirio; todo el tiempo tiene presente a su mamacita muerta y la trata como si estuviera viva:

—¿Mamacita?

Félix Chacaltana Saldívar se acercó a la cómoda donde su madre guardaba sus vestidos y sus joyas de fantasía. Sacó una pollera y una blusa y las dejó sobre la cama. Era una cama hermosa, pequeña, con un dosel de madera tallada.

—Debí venir en la mañana. Lo siento. Es que hubo un occiso, mamacita, tuve que irme corriendo a trabajar (Roncagliolo, 2006, p. 17).

En consecuencia, el Chacaltana indígena se representa por medio de las anteriormente mencionadas narraciones con errores intencionados. Se presentan el mismo tipo de errores ortográficos que los encontrados en los informes del comandante Carrión, sin embargo, están completamente descontextualizados:

a veces ablo con ellos. siempre.

me recuerdan. y yo los recuerdo porque fui uno de hellos.

aun lo soy.

pero ahora ablan más. me buscan. me piden cosas. pasan su lengua caliente por mis orejas. quieren tocarme. me lastiman (Roncagliolo, 2006, p. 15).

La narración anterior muestra al que llamaremos el Chacaltana indígena hablando con alguien. Éstas vienen siendo las voces de los muertos, de todos los indígenas masacrados durante el proceso de colonización y durante la época de Sendero Luminoso. En la historia de la novela se presentan como una entidad invisible y omnipresente que tiene el poder de influenciar las acciones de aquellos que tienen sangre indígena. Tal afirmación se puede corroborar en la charla que tienen Chacalta y Carrión casi al final de la novela; donde Carrión alude su culpa a un “ellos” invisible que lo obliga a cometer tales acciones. En ese preciso momento Chacaltana se percata de ellos:

Chacaltana los vio entonces. En realidad, llevaba un año viéndolos. Todo el tiempo. (...) Eran miles y miles de cadáveres, no sólo ahí, en la oficina del comandante, sino en toda la ciudad. Comprendió entonces que eran los muertos quienes le vendían los periódicos, quienes conducían el transporte público, quienes fabricaban las artesanías, quienes le servían de comer. No había más habitantes que ellos en Ayacucho, incluso quienes venían de fuera, morían. Sólo que eran tantos muertos que ya ninguno era capaz de reconocerse (Roncagliolo, 2006, p. 140).

Las voces de los muertos que buscan reivindicación es lo que está detrás de toda la trama de *Abril Rojo*, la manera de hacerlo es a través de la búsqueda de la resurrección de Inkarrí. Posteriormente al texto aparentemente sin sentido arriba citado se hace una alusión directa al resurgimiento de Inkarrí y el Pachakuti:

es una señal.

es el momento. sí. está llegando.

vamos a hincendar el tiempo y el fuego creará un mundo nuevo.

un nuevo tiempo para ellos.

para nosotros.

para todos (Roncagliolo, 2006, p. 15).

Adicionalmente, Chacaltana parece ser también la representación de Inkarrí en la novela, como si se tratase de un médium. Las voces del Chacaltana indígena, y más aún los sueños que tiene el protagonista, lo vinculan directamente como parte de Inkarrí, como el mesías que le da voz a los muertos:

El último sueño que tuvo el fiscal (...) fue muy distinto a todos los anteriores: (...)Había sólo una enorme pradera pacífica, un paisaje andino, quizá. Y un cuerpo acostado en medio de la tierra. Poco a poco (...) el cuerpo se iba levantando, hasta que lograba ponerse de pie. Entonces se veía con claridad. Era un cuerpo hecho de partes distintas, un Frankenstein cosido con hilos de acero que no cerraban bien sus junturas, de las que goteaban coágulos y costras. La visión era macabra, pero no parecía tener una actitud violenta. Se limitaba a levantarse e irse reconociendo poco a poco mientras tomaba conciencia de ser (Roncagliolo, 2006, p. 136).

En este aspecto la representación de Inkarrí es directa, brindando una de las imágenes más claras del mito en la novela. Se trata de la descripción del momento exacto de la resurrección de Inkarrí, donde la pradera verde podría representar la llegada del Pachakuti, que se describe como

la “vuelta al mundo”. Deja de representarse como una figura violenta, y en su lugar se describe como un Frankenstein que se levanta con una actitud tranquila a ejecutar su labor como mesías. Aun así, permanecen las suturas y las señales del proceso de violencia que alguna vez se vivenció, como resultado de la historia. Este Inkarrí se representa como un Frankenstein construido con las partes de los muertos en la novela y la cabeza de Chacalta:

Tenía dos piernas distintas, y tampoco los brazos parecían corresponderle exactamente. El tronco era de mujer. (...) Lo que sobresaltó realmente al fiscal fue sólo el fin de la visión, cuando el engendro terminó de incorporarse y, sobre sus hombros, el fiscal vio su propia cabeza, atrapada sobre ese cuerpo que no había elegido, antes de que la luz fuese haciéndose más intensa, cada vez más, hasta cegarlo todo como una luminosa oscuridad blanca (Roncagliolo, 2006, p. 136).

La alusión al término Frankenstein, proviene de la novela de Mary Shelley, la cual consta con el mismo título; se refiere específicamente al monstruo creado por el protagonista Víctor Frankenstein, el cual está constituido por restos humanos de cuerpos saqueados de sus tumbas. El término es utilizado de forma popular para designar un cuerpo conformado por partes desiguales que tienen origen en cuerpos diferentes, así como también se le designa habitualmente a la conjunción de ideas diferentes que a menudo no funcionan bien juntas o resulta extraña su unión.

El uso más divulgado del término ignora el hecho de que Frankenstein es en realidad el apellido del creador y no el nombre del monstruo. En realidad, el monstruo no posee nombre alguno en la novela, ya que su creador no lo considera digno de uno, debido a su sacrílega existencia. Por el contrario, constantemente rehúye de él y, posteriormente, busca enardecidamente de él con el propósito de terminar con su existencia, ya que lo considera un error rotundo. Este hecho se formula bajo el aspecto físico del monstruo, que se le describe como un ser tan horrendo que no tiene posibilidad alguna de subsistir en compañía de humanos: “cuando lo miraba, cuando veía aquella masa inmundada que se movía y hablaba, mi corazón enfermaba y mis sentimientos se transformaban en horror y odio” (Shelley, 2017, p. 98-99).

Su alusión a su aspecto horripilante significa más que una mera definición de lo feo, lo equipara a un ser que comparte características abominables; como un animal que naturalmente presenta conflictos con el hombre; como un animal que caza un humano. El adjetivo de “malo” se encuentra en concordancia con el de “feo”, como sinónimos. Esta concepción nos recuerda al pensamiento griego, donde la perfección de las formas alude también a lo moralmente correcto.

Otro aspecto que ignora la utilización coloquial del término es el hecho de lo bien estructurado que está el monstruo; aludiéndole características de incompletud, fallas y desarticulación de las partes. Lo cual es completamente ajeno a éste en la novela, quien en realidad está tan bien creado que supera todas las habilidades humanas y no posee ninguna carencia de facultad humana alguna, incluso poseyendo una sensibilidad equivalente a la de cualquier humano.

En esta tesis se hace referencia al término Frankenstein en su sentido coloquial de cuerpo compuesto de restos de cuerpos muertos, planteando así una analogía entre el monstruo de la novela de Mary Shelley y el Inkarrí propuesto por Roncagliolo en *Abril Rojo*. En primer lugar, la relación evidente; ambos cuerpos han sido creados a partir de cuerpos muertos. Sin embargo, mientras que uno se constituye de piezas de cuerpos anónimos como partes de una maquinaria de proporciones gigantescas; el otro se compone de los cuerpos de personajes en la historia de la novela. Ambas construcciones sirven a propósitos diferentes: el primero es producto de la ambición desmedida de su creador de revolucionar la ciencia; el segundo es el resultado ritual de representar la resurrección del mesías Inkarrí.

La novela de Mary Shelley plantea algunas cuestiones que resultan de interés para el propósito de esta tesis. Bajo la creación de una estructura viva en la novela de Frankenstein nace el siguiente cuestionamiento: “¿dónde reside el principio de la vida?”. Frankenstein lo aborda desde

una perspectiva científica, aludiendo la vida a la electricidad: “coloqué a mi alrededor la maquinaria para la vida con la que iba a poder insuflar una chispa de existencia en aquella cosa exánime que estaba tendida a mis pies. Era ya la una de la madrugada (...) cuando, al resplandor mortecino de la luz, pude ver cómo se abrían los ojos amarillentos y turbios de la criatura” (Shelley, 2017, p 30). La vida yaciente en un cuerpo según la novela de Shelley nace de la electricidad que corre por éste. Hablamos de un cuerpo constituido físicamente en su totalidad. Los procesos llevados a cabo en el interior del organismo son posibles con el simple hecho de que corra electricidad por éste, desconociendo a qué otros tratos fue sometido el cuerpo de cuerpos.

En el caso del Inkarrí de la novela de Roncagliolo, la unión de las partes no corresponde a formar un cuerpo físico en realidad, sino que se trata meramente de una representación de un componente ideológico-religioso. Podríamos decir que el principio de la vida del cuerpo creado en *Abril Rojo* yace en exponer el acto ritual de componer el cuerpo con las víctimas producto de la violencia sistemática. De esta manera, la vida de este Inkarrí nace del sacrificio de las víctimas escogidas por su asesino, las cuales se suman a los miles de muertos indígenas que dejaría el proceso de colonización. El Inkarrí se presenta en su sentido mitológico como un ente superior que ejerce influencia en el mundo físico a través de sus capacidades trascendentales; las cuales implican el compartir una consciencia colectiva con los pobladores que presentan sangre indígena.

Otra semejanza que se encuentra en ambas novelas es la venganza como tema inscrito en la misma. En el caso de la novela de Mary Shelley, el monstruo, ante su imposibilidad de relacionarse con los humanos y sentir las cálidas emociones que traería esto consigo, se encarga de hacer miserable la vida de su creador, eliminando uno a uno sus seres queridos. Ante este hecho, Frankenstein jura ejecutar su venganza contra el monstruo: “—Por la tierra sagrada en la que estoy arrodillado, por estas sombras que me rodean, por el profundo y eterno dolor que sufro, ¡lo juro!

¡Y por vos, oh, Noche, y por los espíritus que te pueblan, juro perseguir a ese diabólico ser que causó este sufrimiento, hasta que él o yo perezamos en combate mortal!” (Shelley, 2017, p. 141). En este caso se trata de una venganza de índole personal, pero es también, un juramento para intentar remediar el error de haber creado el monstruo.

En el caso de *Abril Rojo*, la venganza se expresa en el contenido mitológico de la novela. El regreso de Inkarrí anuncia que se llevará a cabo el Pachakuti, promesa de la inversión del mundo, incluyendo las posiciones de dominio y subordinación. El mito se presenta como una respuesta, una venganza ante el sometimiento atroz que llevaron a cabo los colonizadores. De esta manera, en la novela de Roncagliolo, la construcción del cuerpo de Inkarrí se presenta como un proceso de cumplimiento con la amenaza de esta venganza que se llevará a cabo una vez el cuerpo esté completo.

Así, proponer ver a Inkarrí como un Frankenstein nos permite considerar lo que esto implica; un todo conformado por partes que sirven a un fin. Se trata de una criatura viviente que retorna a la vida como un nuevo ser. Se trata de una imagen contundente que representa a cabalidad el mito en la novela de Roncagliolo, por lo que es una pieza fundamental en el desarrollo del planteamiento estético de la obra. Hay que entender el Frankenstein tanto como sujeto físico, conformado de cuerpos, como sujeto espiritual, que existe en la medida que es fundado por el pensamiento colectivo. En este caso se fundamenta en la ideología de todo un pueblo; el imperio inca, en la cual tiene el propósito de servir como mesías.

Retomando el análisis del argumento de la novela; la teoría de que Chacaltana es el médium de Inkarrí parece fortalecerse más cuando se tiene en cuenta que parece haber indicios de que él mismo estuvo involucrado de manera directa en los asesinatos junto con Carrión. Frecuentemente

se hace alusión a que hay al menos dos implicados en los asesinatos: “—Una sierra de campaña, probablemente —dijo el comandante—. Dos personas, se atraviesa el hueso como si fuera un pedazo de madera. Sólo se necesita un poco de paciencia.” (Roncagliolo, 2006, p. 81). Así como también insinúa recordar cosas:

El fiscal no recordó fuego en ese momento, pero sí golpes, golpes en el pecho, uno tras otro, como el goteo desde la mesa, golpes en la puerta de madrugada, en una casa sin luz.

—Tenemos claro que son varios —dijo el fiscal—. O por lo menos dos hombres bien entrenados. Las cosas que han hecho en ambos casos no se pueden hacer individualmente.

—Tampoco desenterrar las fosas —añadió el militar (Roncagliolo, 2006, p. 81).

En todo caso, la novela se presta para libre interpretación. Lo que aquí concierne rescatar es que el carácter mitológico e ideológico en la obra es fundamental. Recordemos que: “el mito es el vehículo no consciente de significaciones ligadas a la naturaleza interna del universo y de la vida humana” (López, 2007, p. 275). En este caso, el componente mítico se encuentra profundamente arraigado, de manera tal que reproduce acciones inconscientes en los personajes, y se le representa como una entidad conformada por varias voces. La imagen visual más inmediata a la representación de estas voces es la sangre, vehículo por el que transitan las raíces indígenas, y que así mismo, se ha derramado desmedidamente en la historia del Perú y de América Latina en general.

Retomando el análisis principal, existen elementos visuales muy claros en la novela *Abril Rojo* que hacen referencia puntual al mito de Inkarrí. Empezando por los métodos de tortura del teniente Alfredo Cáceres Salazar, los cuales implicaban la desmembración y la humillación frente al pueblo:

—Convocaba a todo el pueblo que le había dado refugio al terruco, acostaba al acusado en la plaza y le cortaba un brazo o una pierna con una sierra de campaña. (...) Lo hacían mientras el terruco estaba vivo, para que nadie en el pueblo pudiese dejar de verlo u oír sus alaridos. Luego enterraban las partes del cuerpo separadas. Y si la cabeza se seguía quejando, le daban el tiro de gracia justo antes de meterlo al agujero, que luego obligaban a los campesinos a cubrir de

tierra. Cáceres decía que, con su sistema, ese pueblo nunca volvería a desobedecer (Roncagliolo, 2006, p. 84).

Los métodos de tortura de Cáceres claramente buscan hacer referencia irónicamente al mito de Inkarrí, como diciendo: “mataremos y enterramos a los hijos de Inkarrí de la misma forma que a él, cuantas veces sea necesario”. Tiene un componente psicológico con el que busca burlar a los indígenas a través de la implementación de la repetición del acto histórico que alude a su mito. Es una forma de mofarse de su concepción mitológica, y con ello, de su mundo ideológico, restándole importancia.

Otra imagen visual del mito de Inkarrí en la novela es la que se va formando a lo largo de toda la trama a través de los asesinatos en serie. La imagen es muy gráfica y alude a la violencia implícita en la historia de los indígenas en el Perú, diferente al último sueño de Chacaltana, donde este proceso de violencia ya ha terminado y se hace alusión al comienzo del Pachakuti:

—Me pedían que la sangre no fuese derramada en vano, Chacaltana, y yo lo hice: un terrorista, un militar, un campesino, una mujer, un cura. Ahora todos están juntos. Forman parte del cuerpo que reclaman todos los que murieron antes. ¿Comprende usted? Servirán para construir la historia, para recuperar la grandeza, para que hasta las montañas tiemblen al ver nuestra obra. (...) Sólo falta uno para que la tierra se estremezca, se incendien las praderas, lo de arriba quede abajo y lo de abajo, arriba. Sólo falta la cabeza... (Roncagliolo, 2006, p. 140-141).

La intención de la obra visual producto de esta tesis es la representación del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo* a través de la imagen gráfica del Frankenstein compuesto por las partes faltantes de los cuerpos asesinados en serie a lo largo del tiempo cronológico de la novela. Las partes son correspondientemente (como en la cita arriba con palabras de Carrión); un militar, un campesino, un terrorista, un cura y una mujer. Con esta intención representativa se ha recolectado los detalles más específicos de los cinco cuerpos asesinados, con el objetivo de representar específicamente la escena en que Chacaltana entra en la habitación de Edith y encuentra las piezas faltantes de los cuerpos, conformando un nuevo cuerpo fragmentado e inconcluso. Se trata

directamente de la representación del proceso de violencia y la promesa del regreso de Inkarrí. Sin embargo, la fragmentación, tanto de los cuerpos como de la representación de la obra, aluden a un proceso incompleto. Fragmentado, de un renacer que aún no llega.

La imagen congelada del momento exacto del shock del protagonista en contacto con las partes de los cuerpos se describe puntualmente en la siguiente cita: “cuerpo. No era un cuerpo en realidad. Cuando el fiscal se acercó a las sábanas —las sábanas que él ya había manchado de sangre y sudor—, descubrió que esta vez era todo lo contrario: dos piernas, dos brazos, una cabeza. Amontonados sobre la cama dejando libre el espacio del tronco. Y nada más” (Roncagliolo, 2006, p. 133). La inmersión en la historia de la novela a través de la representación visual de ese lapsus de tiempo del estado de shock es la materia visual de este trabajo de grado. La imagen retoma, así mismo, la memoria de los cinco asesinatos efectuados a lo largo de la novela.

A continuación, se hará mención de las características más destacadas de los estados de los cuerpos asesinados, en aras de establecer una imagen clara de la construcción visual del Frankenstein:

El primer cuerpo muerto es del militar Alfredo Cáceres Salazar, quien es encontrado en un estado completamente carbonizado e irreconocible: “—Varón entre cuarenta y cincuenta años, según parece. Blanco, por lo menos blanquiñoso. Hace dos días era más alto” (Roncagliolo, 2006, p. 13). Ésta es la única identificación que el forense logra sobre el cuerpo. Se describe visualmente su parte superior como “ramas de arbusto fosilizado”: “la incineración era irregular. Aunque la cara mantenía ciertos rasgos de cara, las dos piernas se habían convertido en una única prolongación oscura. Del lado que quedaba hacia arriba emergían unas protuberancias retorcidas, como ramas de un arbusto fosilizado” (Roncagliolo, 2006, p. 12). Pero el dato más importante es, sin duda, que

carecía de su brazo derecho. Se advierte además una imagen muy clara de los dedos carbonizados, los cuales se retuercen producto del calor:

—¿Ve esto? ¿Estas puntas como garras en el costado? Son los dedos. Se retuercen así por efecto del calor. Sólo están de un lado. De hecho, si se fija usted bien, el cuerpo está como desequilibrado. Es difícil notarlo a primera vista en este estado, pero a este hombre le faltaba un brazo. (...) Le quitaron el brazo derecho. Se lo arrancaron de cuajo o lo cortaron con un hacha, quizá lo serrucharon. Atravesaron el hueso y la carne de un lado a otro (Roncagliolo, 2006, p 13-14).

El segundo cuerpo muerto es del campesino Justino Mayta Carazo. Su cuerpo es encontrado literalmente desangrado, por medio del apuñalamiento repetitivo del corazón con múltiples objetos cortopunzantes. El resultado es una imagen de un cuerpo de piel translúcida que deja entrever su interior:

—Completamente vacío de sangre —acotó Posadas—. Observen el hombro.

El pecho era una enorme vulva roja con varias protuberancias metálicas y puntiagudas que se elevaban hacia el techo. Del lado izquierdo brotaba un amasijo de huesos, músculos y arterias. No brotaba un brazo.

—La primera vez fue el derecho, ahora le han quitado el izquierdo. Parece que estos señores se quieren hacer un muñeco (Roncagliolo, 2006, p. 80).

Además de esto es importante añadir a la imagen el hecho de que el cuerpo presenta desgarros por doquier, pues fue arrojado a los gallinazos, quienes lo picotearon insistentemente:

—¿Qué son estos desgarros por todo el cuerpo?

—Picotazos —aclaró el médico—. Dejaron el cuerpo donde lo encontramos, en el cerro de Acuchimay, para que se lo comiesen los gallinazos (Roncagliolo, 2006, p. 81).

Irónicamente, es el campesino quien muere por el drenaje completo de su sangre. La sangre indígena derramada se ve como una metáfora directa al proceso histórico de violencia, y seguramente Roncagliolo lo ha hecho de manera deliberada. Este segundo cuerpo, como se expresó anteriormente, carece del brazo izquierdo.

El tercer cuerpo muerto es el del terrorista Hernán Durango González, alias ‘Alonso’. Éste es encontrado en estado de crucifixión, clavado contra un árbol, tras haber sido anunciado su escape de la prisión:

Estaba apoyado en disposición cruciforme (el cadáver) sobre un árbol de dos metros y medio de altura, cuyas ramas sus extremidades superiores habían sido clavadas por las muñecas.

Asimismo, una de sus extremidades inferiores había sido adjuntada a la parte inferior del tronco con el mismo método, verificándose que la otra no se hallaba (...) en absoluto (...). El occiso presentaba, para más señas, una corona ceñida a su frente consistente en un metro y medio aproximadamente de alambre de púas, enrollado en torno a la cabeza y apretado sobre ella en circunstancias en que atravesaba la piel de todo el perímetro craneal. Un corte en su costado izquierdo, a la altura del corazón, aún sangraba (Roncagliolo, 2006, p. 103).

Al cuerpo le hace falta su pierna derecha. Pero además los detalles visuales más relevantes son aclarados tras el análisis efectuado por el forense. Signos de tortura, así como el color de las heridas:

El médico hizo una descripción general de las heridas: hematomas en los hombros y chichones que sugerían una ardua pelea antes de ser clavado. Desgarros musculares a consecuencia de los largos clavos de las extremidades. Chacaltana no escuchó. Apenas se fijó en la mezcla de líquidos que manaba de las heridas. El rojo de la sangre y una cosa verde negruzca que no sabía qué podía ser (Roncagliolo, 2006. P. 106).

El cuarto cuerpo muerto es el del cura Sebastián Quiroz Mendoza. Este es un caso especial, pues es el único cuerpo que se nos presenta en la novela como recién asesinado. Este hecho ocurre cuando Chacaltana irrumpe en la iglesia tras ser despertado por una pesadilla, la cual le hace sospechar que Quiroz está en riesgo. Al llegar, el susodicho ya está muerto, pero por poco logra ver la cara del asesino:

El cuerpo, en realidad, el medio cuerpo que sobresalía del horno, era el del padre Quiroz. (...) Algo emergía de la boca del sacerdote (...) era la empuñadura de un cuchillo. El resto estaba adentro (...) Antes o después de la ejecución, el asesino había vertido ácido sobre la cara y los brazos del sacerdote. (...) Las partes que había tocado el líquido aparecían mordidas y deshechas, con la piel entre arrugada y rasgada, convertida en un pegajoso chicle de carne. Adentro del horno, el fiscal percibió que le habían separado la pierna el tronco (Roncagliolo, 2006, p. 116-117).

Se hace alusión a un detalle visual muy importante, que es el uso del ácido. El cuerpo está ausente de su pierna izquierda, que como en todos los casos anteriores, ha sido cortada de cuajo. Se vislumbran detalles más específicos en la reconstrucción del médico legista:

Según la reconstrucción practicada por el médico legista, el susodicho sacerdote fue primero amarrado de pies y manos y amordazado, lo cual es sugerido por los hematomas de sus articulaciones y comisuras labiales, para posteriormente proceder al desmembramiento en vida de su extremidad inferior izquierda. Asimismo, se le practicaron heridas de gravedad con ácido y se le perforó la tráquea y la laringe con instrumento punzocortante hasta dejarlo de cúbito dorsal en el interior del cubículo crematorio que se hallaba en su sótano (Roncagliolo, 2006, p. 125).

El quinto y último cuerpo es en realidad sólo una cabeza, opuesto a los casos anteriores. La cabeza es la de la mujer Edith Ayala, que es hallada junto con el resto de las partes en la cama de su habitación. Éste es el instante del shock. Todo lo que se dice sobre la cabeza es lo siguiente: “aún tuvo una esperanza antes de reconocer, entre el rojo absoluto de los miembros, el diente brillante de Edith y el lustre, ahora bermellón, de su cabello” (Roncagliolo, 2006, p. 133). Los detalles visuales más reconocibles en este caso son los que vinculan la cabeza al personaje de Edith. Se trata de un vínculo sentimental directo con el protagonista quien, de una u otra forma, estaba enamorado de ella.

Concluyendo, los datos más relevantes del Frankenstein construido en la novela *Abril Rojo* son los siguientes: 1. El brazo derecho es del militar Alfredo Cáceres Salazar. Está completamente carbonizado, luciendo como un árbol fosilizado. Sus dedos parecen ramas retorcidas, efecto del calor. Hay residuos de sangre alrededor del hombro; 2. El brazo izquierdo es el del campesino Justino Mayta Carazo. Completamente desangrado. Tiene desgarros por doquier, producto de picotazos; 3. La pierna derecha es del terrorista Hernán Durango González, alias ‘Alonso’. Fue crucificado. Fue golpeado, evidenciado por sus hematomas. De sus heridas emanaba una mezcla de sangre con “una cosa verde negruzca”; 4. La pierna derecha es del cura Sebastián Quiroz

Mendoza. Atacado por ácido. Previamente amarrado y amordazado, por lo tanto, con hematomas;

5. La cabeza es de la mujer Edith Ayala. Su cabello está enrojecido por la sangre. Su diente deja clara su identidad.

De este modo, se establecen las características más notables de las partes fragmentadas de Inkarrí, o bien, del Frankenstein en la novela, haciendo posible establecer una estética clara en la cual basar la obra visual a realizar. El objetivo es, nuevamente, evidenciar el mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo*, a partir de la estética presente en este Frankenstein. Para así mostrar tanto el componente mitológico, como el histórico, ligado a la violencia vivenciada por los indígenas. Y así, conjuntamente, mostrarlo a través del shock, en un estado de inconclusión del proceso, como parte de la promesa del Inkarrí que volverá.

3.3. Elementos formales de la propuesta artística

Con el propósito de representar visualmente el contenido mitológico en la novela, más específicamente el mito de Inkarrí en *Abril Rojo*, se realizó una investigación exhaustiva y se efectuó un análisis de los simbolismos presentes en ésta. En el apartado anterior se habló del contenido mito-poético en la novela y se establecieron los elementos visuales más específicos. Se llegó a la conclusión evidente de que la representación visual más acertada del mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo* es la construcción del Frankenstein a partir de las partes específicas de los cuerpos asesinados en serie a lo largo de la trama. De esta manera, esta propuesta visual busca la representación del lenguaje escrito al lenguaje verbal a través de esta imagen del Frankenstein que se va armando en la novela.

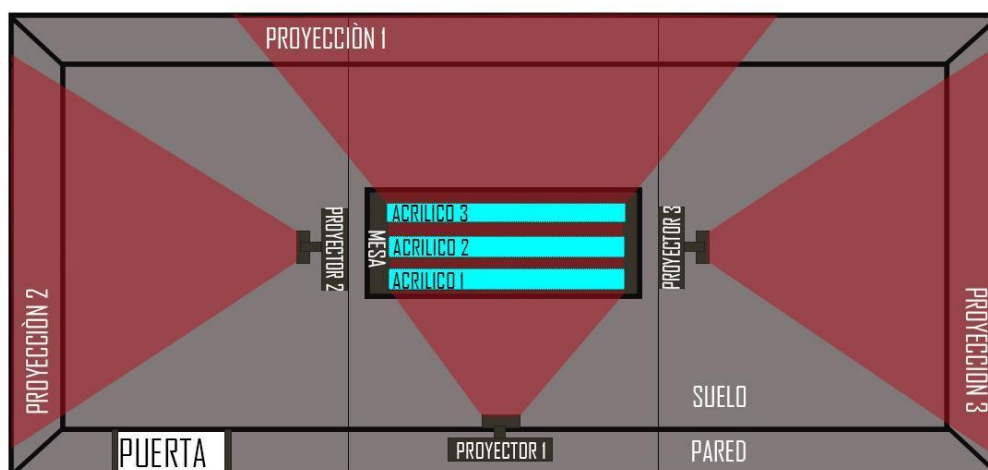
El recorrido de la realización de este trabajo ha dado varias vueltas. En busca de la representación acertada de la imagen que se busca expresar en este trabajo fue necesario tener algunas consideraciones técnicas, así como formales. Las ideas iniciales fueron obligadas a reestructurarse durante el proceso debido al suceso ocurrido durante la realización de la misma. El evento de pandemia ocurrido globalmente modificó los procesos representativos que se tenían en un principio, sin embargo, también ayudó a afianzar el discurso de la virtualidad como medio de representación, que siempre estuvo en cierta medida involucrado con esta tesis.

La idea original consistía en la realización de una instalación inmersiva con sede en el salón de proyectos del Departamento de Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle con ayuda de las nuevas tecnologías. La intención era introducir al espectador en el espacio intervenido por una proyección múltiple en las paredes del recinto, a través de las cuales se narraría visualmente en fragmentos muy breves los simbolismos sobre Inkarrí presentes en la novela *Abril Rojo*. Las

imágenes proyectadas consistirían en cinco videos en bucle, simulando imágenes GIF; uno tras otro, mostrando específicamente las partes del Frankenstein que se construye en la novela. También era intención inicial reestructurar el ritmo dramático de los sucesos de la novela a través de la acomodación correcta de los fotogramas, así como la introducción de una pieza sonora acorde al estado, tanto emocional como mental, al contacto con los sucesos.

La propuesta cobró forma bajo la inspiración de la obra de la artista Monika Bravo, *Landscape of Belief*. Tomando elementos tanto técnicos como estéticos específicos de esta obra se plantearon los elementos formales acerca de la instalación (Fig. 42) de la propuesta de este trabajo de grado. De esta manera, la modificación del espacio se efectuaría efectivamente bajo la proyección de imágenes en movimiento a través de un proyector principal, cuya imagen se vería modificada por la intromisión de tres láminas de acrílico atravesadas en el trayecto, y dos proyectores más que apuntarían a las paredes laterales del recinto, logrando así la ocupación del espacio con el que se buscaba la inmersión del espectador en la obra visual.

En cuanto a las imágenes proyectadas, se esbozó inicialmente la intención de realizar múltiples fotografías para simular movimiento por medio del stop motion. Estas fotografías serían modificadas con ayuda del programa Adobe Photoshop para lograr la estética deseada. De esta manera, se realizarían los cinco videos cortos en bucle, con ayuda del programa Adobe Premiere, que se proyectarían en sucesión lineal para conservar una estética narrativa que aludiera a la novela. Finalmente, las ideas fueron reestructurándose y los medios técnicos serían modificados también.



SALÓN DE PROYECTOS

Fig. 42. Esquema inicial de la instalación.

A la hora de establecer los elementos estéticos claramente, fue necesaria una investigación formal de referentes artísticos, a través de los cuales la imagen que contendrían los videos se configuraría. Para cuando esta investigación fue llevada a cabo, el suceso de pandemia ya había ocurrido y estaba claro que los métodos representacionales necesariamente tendrían que ser reformulados, configurándose netamente en la virtualidad.

Monika Bravo con su obra *Landscape of Belief* configuró el esquema inicial de lo que sería la instalación, pero claramente esta idea ya no podría ser llevada a cabo. Aun así, se incluyó en los referentes técnicos por vincular tanto la literatura como los nuevos medios. Pero con la idea de lograr esta estética deseada se realizó una búsqueda de artistas, principalmente fotógrafos, aún con la idea en mente de que se trataría de un trabajo fotográfico a través del stop motion.

De esta manera se llega a la artista Graciela Sacco y su obra *Las Cosas que se Llevaron*, en la cual graba en valijas partes del cuerpo, principalmente la dermis. Con este referente en mente se llega a considerar la posibilidad de tomar objetos representativos del personaje en cuestión y grabar

en ellos la parte del cuerpo de la que carecen a través de la edición fotográfica. Tal idea resulta tentadora, pero finalmente se opta por una idea contrastante; a partir de la serie de Darío Villalba, *Manipulaciones*, donde una silueta que se simula humana es rellena por recortes de periódico, así como partes humanas, se decide más bien tomar las partes del cuerpo faltantes de cada víctima y grabar en su piel un contenido que haga alusión al personaje. Se habla más específicamente del proceso de búsqueda de los referentes en el apartado 3.1.

Se define entonces que realizar cinco imágenes en movimiento, cada una con la parte faltante del cuerpo correspondiente, y así mismo se graba en la piel un elemento que aluda al personaje. Sin embargo, haciendo falta esclarecer más específicamente estos elementos particulares de cada imagen, así como terminar de resolver problemas técnicos, se establece que la imagen grabada en cada parte del cuerpo aluda al estado en el que el cuerpo y sus partes son encontrados, reconstruyendo el Frankenstein a partir del momento de shock en la novela cuando Chacaltana entra en la habitación de Edith y encuentra las cinco partes de los cadáveres dispuestos sobre la cama. Se establece también que el fondo sugiera la manera en que muere el personaje en concordancia con la caracterización del mismo. Por último, se define que cada imagen tenga dispuesta sobre el fondo en poca opacidad un símbolo representativo del personaje, caracterizándolo también en los conceptos atribuidos por su asesino como “un terrorista”, “un militar”, “un campesino”, “una mujer” y “un cura”.

La pregunta ante el “cómo” se resuelve a partir de las siguientes cuestiones técnicas: para lograr la representación fidedigna del estado de las partes del cuerpo se decide hacer uso del maquillaje, mientras que para el fondo se define el uso de una pantalla verde para así editar a libertad el escenario, así como la imagen representativa del personaje.

¿Por qué el maquillaje? El maquillaje ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad, con origen desde la prehistoria: “la utilización de adornos y pinturas se ha dado en todas las épocas, desde las civilizaciones más primitivas hasta las más adelantadas y en todas partes del mundo. De las pinturas corporales de los indígenas americanos, las incisiones para colgar abalorios e incluso de los tatuajes, queda recuerdo en la actualidad” (Sierra, 2014, p. 4). Éste ha tenido más de un propósito en la historia, como lo es, por ejemplo, la identificación social, el disfraz, el camuflaje en la guerra, y por supuesto, para embellecerse: “para entonces (en la prehistoria) el maquillaje era un instrumento con el que identificar el rango social de las personas o distinguir a unas de otras, básicamente para diferenciarse. También ha servido para hacer la guerra, camuflarse y disfrazarse” (Sierra, 2014, p. XI).

En cualquier caso, el maquillaje constituye un medio expresivo del que se ha servido el humano por múltiples generaciones. Como el papel o el lienzo, la piel sirve medio para la expresión artística: “es probable que, desde los comienzos de la raza humana, la primera materialidad dispuesta para modelar, de manera temporal o permanente, haya sido el cuerpo, específicamente la piel o membrana que marca su superficie, lo delimita y lo expone” (Agudelo, 2007, p. 12).

Por tanto, el principal uso del maquillaje en la humanidad ha sido para embellecer, así como para distinguirse entre sí, pero también es muy usada con un propósito de disfraz, en ocasiones con un carácter ritual. Modificar el aspecto físico proporciona la capacidad de transformar la identidad y con ello adoptar otra personalidad. Esta personalidad en ocasiones alude a un carácter trascendental y es sólo a través de máscaras y maquillajes que es posible adquirirlo. Esto en cuanto al carácter ritual: “en efecto, el disfraz supone una posibilidad de liberación respecto del yo que, presumimos, existe como una totalidad inmutable y es bajo esta lógica que los disfraces carnavalescos funcionan del modo en que lo hacen” (Agudelo, 2007, p. 199).

Pero también, el disfraz es un recurso utilizado frecuentemente (casi que obligatoriamente) en teatro y cine. La capacidad de adoptar otra identidad es perfecta para el carácter narrativo y ficcional del guión. Una misma persona puede efectuar varios personajes. La capacidad de modular la imagen propia permite la apropiación del personaje, así como permite también afianzar el carácter de convencimiento en la actuación. Por esta razón la adecuada aplicación del maquillaje resulta de un carácter crucial, especialmente en el cine. No sólo la aplicación de pinturas, sino también las prótesis e incluso la indumentaria hacen parte de este acabado técnico necesario para el desarrollo adecuado de la narrativa. El disfraz entonces se vuelve una extensión de la que se sirve el actor para efectuar su papel, ya que no altera su inmutabilidad como persona, sino que le permite la transformación momentánea de su imagen: “las pinturas, los tatuajes, las cirugías estéticas, lejos de incorporarse al individuo y crearlo, se suman a él como simples extensiones o máscaras que ocultan un secreto, en un régimen de verdad donde lo natural se apropia de las connotaciones de lo bueno, lo honesto y lo fiable” (Agudelo, 2007, p. 22).

Por consiguiente, el carácter representacional que brinda el maquillaje propicia el medio para la emulación de una trama ficcional a través de la actuación fidedigna de los personajes. Se busca por este medio representar la ficción de la forma más verídica posible para lograr una inmersión directa en la trama. Así, se hace uso del maquillaje en la obra con el propósito de lograr una representación más realista que logre la activación de las neuronas espejo en el espectador y le permita emularse en el lugar del actor.

Otras cuestiones técnicas se resuelven por medio de las nuevas tecnologías. A través del uso de la cámara digital se hacen tomas cortas de las partes del cuerpo maquilladas, donde se incluye un movimiento corto que expresa la vida que adquiere el Frankenstein como entidad entera. En la novela frecuentemente se alude la presencia de los muertos que tienen aún capacidad de

ejercer su voluntad sobre los descendientes indígenas, y de los que se habla como un ente invisible y omnipresente. El movimiento expresa esta vida interna que adquieren las partes de los cuerpos al llegar a ser parte de este ente único. El movimiento también estimula el recuerdo de la persona que vivió, sin embargo, ante la irregularidad de éste se identificará rápidamente que se trata de algo más.

Logradas las tomas con la pantalla verde, se lleva a cabo un proceso de edición de video, añadiendo un fondo alusivo a la manera de morir y a la caracterización del personaje en la historia. Esta edición se realiza con el programa Adobe After Effects. Y finalmente, frente al suceso de pandemia ocurrido durante el proceso de elaboración de la tesis, el espacio físico se pierde y es necesario que la representación de la obra visual se limite únicamente al espacio virtual. Por lo que los cinco videos ya editados se publican en internet a través de una página web.

Los cinco videos en la página se muestran simultáneamente, dejando un espacio entre ellos de manera que recreen el cuerpo. Cada vídeo tiene una duración de 30 segundos, mientras que sus movimientos se efectúan de manera desincronizada; uno cada cinco segundos, según el orden en que fueron asesinados. Finalmente, las imágenes en movimiento simultáneas son acompañadas por una pieza de sonido modificada por la artista, de manera que marca el ritmo dramático de la novela y se encarga de introducir al espectador en el instante del estado de shock en el que entra Chacaltana en contacto con las partes del Frankenstein. Así, el espectador se encuentra por medio de la experiencia virtual ante el buque de un breve instante de la novela; el estado de Shock ante el cuerpo incompleto de Inkarrí.

Y entonces, ¿qué ofrece el medio virtual? ¿Por qué éste? Además de un cambio representativo de la obra necesario por la pandemia, hay razones más allá para generar una pieza

virtual. Incluso inicialmente la pieza ya contaba con la ayuda de las nuevas tecnologías para emular al espectador en un espacio virtualizado, aún en un espacio físico. ¿Qué viene siendo la virtualidad?

La RAE define lo virtual como: “que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real”, o también se le suele definir como algo que existe únicamente de forma aparente. En cualquier caso, las nuevas tecnologías son capaces de emular estas realidades por medio de proyecciones, pantallas, internet, entre otras. Se trata de un mundo interconectado del que se puede presumir real por tener efectos indirectos (o a veces muy directos) en lo que consideramos el mundo físico o real.

De esta manera los nuevos medios permiten intervenir y modificar espacios reales, así mismo como permiten crear ficciones que bien podrían ser reales y a las que sólo nos es posible acceder por medio de computadores y dispositivos, como es el caso de internet. En todo caso, la simulación de los escenarios es posible porque podemos percibir a través de algunos de nuestros sentidos sus características; a través de la vista y el oído. En el caso de tecnologías más avanzadas incluso se emula el tacto. En todo caso, estos escenarios virtuales nos afectan porque hacen un contacto con nuestro cuerpo. El cuerpo es el medio por el cual podemos percibir la existencia de estos mundos remanentes, que aparecen y desaparecen a voluntad, se modifican, se desfazan, etc:

Más que un mero soporte o instrumento para la estructura inmaterial que constituye el pensamiento, el cuerpo es un médium que condiciona totalmente nuestra forma de pensar y comprender la realidad. La percepción humana es más que una simple forma patológica, una simple pasividad. La percepción es una percepción selectiva, es decir, la forma como las cosas afectan al ser humano condiciona el modo de poder pensar sobre él y la misma realidad. En lo percibido, lo que se percibe es hecho con dolor y placer, razón por la cual la selección es natural. Esto es algo muy claro en David Hume (Gomes, 2002, p. 222-223).

De esta manera, sólo nos es posible percibir el mundo virtual por medio de nuestro cuerpo sensitivo. Sin embargo, es cierto que éste es relegado (en cierta medida) a un segundo plano. La actitud frente a un computador, una pantalla e internet mismo, es una actitud pasiva donde la

materialidad corpórea es olvidada con frecuencia. En su lugar tenemos consciencia del espacio virtual en el que intervenimos, limitando el proceso a una actividad meramente mental, por así decirlo.

Gomes distingue así dos términos; realidad virtual y ciberespacio, pues según él, tendemos a usar ambos términos de manera indistinta: “el ciberespacio es un médium intersubjetivo socialmente, basado en la interacción entre los diversos individuos participantes en un medio comunicativo de carácter tecnológico. La realidad virtual, por otro lado, es la presencia sensorial en ese medio, basada en la interacción entre un usuario individual y la tecnología” (Gomes, 2002, p. 223-224). De esta manera, el ciberespacio es el espacio mental compartido por un grupo que entra en contacto con la tecnología. Se puede hablar de una realidad aumentada, donde habita, no mi cuerpo físico, sino uno que lo emula y que es mutable. También podría entenderse como el espacio ficcional donde se desenvuelven los usuarios interconectados. Mientras que la realidad virtual habla de la experiencia personal del cuerpo frente a la tecnología. Habla de la captación del espacio mental que existe en algún lugar y tiene características modificables, mas no de la interacción con otros usuarios.

Por lo tanto, al cuerpo que emula al real y se desenvuelve en el ciberespacio Gomes lo define como el ciborg: “el ciborg constituye una nueva forma de entender lo corporal. Constituye un enlace o intersección entre instrumentos tecnológicos y el cuerpo humano” (Gomes, 2002, p. 224). El ciborg tiene la capacidad de representarse de la manera que el usuario así lo quiera y es tan mutable como el estado mental mismo de su representado. Se trata de un avatar, o bien, un disfraz que le permite su libre desarrollo en un espacio fabricado.

Entonces, este mundo virtual tiene esta capacidad de moldearse de maneras infinitas. Pero también, su principal característica es la ya mencionada antes temporalidad: “Peter Weibel indica que en este momento los signos viajan sólo como mensajes inmateriales, y todo ello alrededor del mundo, a una velocidad que permite que estén omnipresentes y simultáneos” (García, 2002, p. 263). Así mismo como su espacialidad indeterminada: “el mundo virtual está constituido por redes, conexiones, circulaciones, ‘objetos sin identidad que pueden pasar de un estado a otro y de una forma a otra’, no por entidades materiales delimitadas, que podamos situar en un sitio único. El cambio de las características espaciales de estos objetos constituiría el primer aspecto de su desmaterialización” (García, 2002, p. 265).

Entonces bien, los espacios virtuales nos permiten crear mundos alternativos que se sirvan de las ideas imaginarias más creativas. Sus posibilidades representacionales son infinitas, propiciando la pluralidad interpretativa. Y con ello, brindando un escenario ideal para la representación de escenarios ficticios, como lo sería la novela. La intención es que el medio virtual sirva como estimulación sensorial del cuerpo, ya que sólo a través de éste es posible generar ciertos escenarios, así como ciertas estéticas. Las tecnologías y el medio virtual son usados para nutrir la experiencia corpórea, en vez de alienarla. Se trata de una cuestión de perspectivas, pero también, la idea es lograr que tanto la experiencia física como la virtual se sustenten mutuamente, logrando así un avance en cuanto a la experiencia sensitiva y mental: “no se trata de descorporalizar el cuerpo, sino todo lo contrario, de incorporar la tecnología, permitiendo de esa forma que no solamente la mente, mediante la simulación, sino también el cuerpo, mediante extensiones tecnológicas, interactúen en un mundo tecnológicamente interconectado” (Gomes, 2002, p. 226)

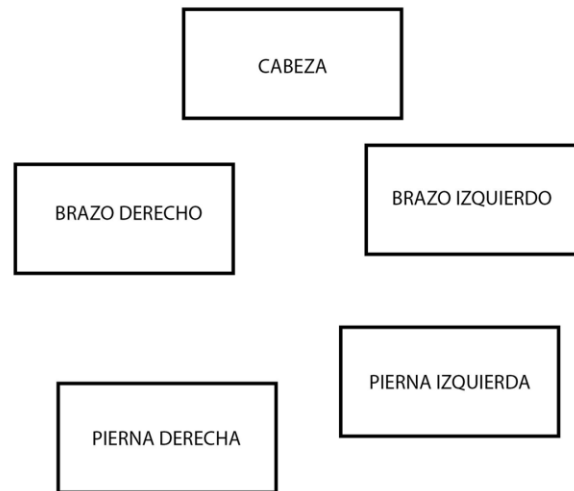


Fig. 43. Esquema inicial de la disposición espacial de las imágenes.

Definidos ya los medios técnicos a emplear en la realización de la obra, se concretan los elementos simbólicos y formales de cada video corto, así como la disposición compositiva de los elementos en la página web. La primera propuesta del vistazo general de la obra consiste en la disposición simultánea de las imágenes en movimiento ubicadas de manera tal que bosqueje la totalidad del cuerpo, como se muestra en la figura (Fig. 43).

Cada video está constituido por una grabación corta de la parte del cuerpo maquillada acorde al estado en el que se encontró el cuerpo del personaje, un fondo alusivo a la muerte del personaje y su caracterización, y un símbolo específico que se encuentra en poca opacidad, que esclarece la identidad del mismo. Los detalles específicos de cada video, junto a su respectivo primer bosquejo, se encuentran en la siguiente tabla:

Especificaciones	Bosquejo
Brazo derecho: militar/Alfredo Cáceres Salazar. Estado del cuerpo: carbonizado como un árbol fosilizado, dedos torcidos como ramas. Fondo alusivo al personaje y su muerte: asemeja las manchas del traje militar pero formado con llamas. Figura en el fondo: ojo implacable, bala y una “x” como símbolo del silencio (Se reemplaza por una placa de identificación militar). Movimiento: agarrar tembloroso.	 Fig. 44. Esquema brazo derecho.
Brazo izquierdo: campesino/Justino Mayta Carazo. Estado del cuerpo: drenado completamente de sangre, tiene desgarros producto de picotazos por todo el cuerpo. Fondo alusivo al personaje y su muerte: la sangre corriendo de su cuerpo como símbolo también de la sangre de los indígenas asesinados durante todo el proceso de violencia durante la colonización y durante la época de Sendero Luminoso. Figura en el fondo: planta de algún cultivo y machete (Sería reemplazada por un arador). Movimiento: sacudida temblorosa.	 Fig. 45. Esquema brazo izquierdo.

Pierna derecha: terrorista/Hernán Durango González (Alonso).

Estado del cuerpo: crucificado.

Fondo alusivo al personaje y su muerte: explosión de alguna bomba terrorista, también se alude al fuego como elemento purificador típico del cristianismo.

Figura en el fondo: símbolo comunista.

Movimiento: movimiento de dedos.



Fig. 46. Esquema pierna derecha.

Pierna Izquierda: cura/Sebastián Quiroz Mendoza.

Estado del cuerpo: con múltiples contusiones, ácido en cara y brazos y cuchillo en la garganta.

Fondo alusivo al personaje y su muerte: asemeja el suelo manchado de sangre en la oscuridad de la noche, mientras se distingue una sombra deformada escapando.

Figura en el fondo: cruz cristiana.

Movimiento: contracción.



Fig. 47. Esquema pierna izquierda.

Cabeza: mujer/Edith Ayala.

Estado del cuerpo: cabeza cercenada.

Fondo alusivo al personaje y su muerte: las sábanas de su cama ya manchadas de sangre (por lo acontecido el día anterior) en el transcurso del tiempo (de un día a otro).

Figura en el fondo: café (Se reemplaza por un mate, acorde a la historia original).

Movimiento: intento de grito.



Fig.48. Esquema cabeza.

Una vez concretados los detalles formales de cada una de las imágenes se procede a la realización de la obra visual. Para ello se adecua un espacio con luces y fondo verde para la realización de las tomas, las cuales se efectúan por medio de una cámara digital. Con la ayuda del maquillador David Matheus se realiza un maquillaje especializado sobre las partes del cuerpo específicas. Los actores en este caso son la autora de esta tesis: Diana Carolina Rodríguez, y su novio, Daniel José Tobar.



Fig. 49. Maquillaje de pierna izquierda.

El proceso de maquillaje y grabación de las tomas se realiza en un solo día. Procurando la fidedigna representación de los detalles presentes en las especificaciones mencionadas en la tabla anterior. La pierna izquierda, el brazo izquierdo y la cabeza son representados por la autora de esta tesis, mientras que el brazo derecho y pierna derecha por su novio.



Fig. 50. Maquillaje brazo derecho.

El maquillaje está pensado según el estado en que el cuerpo se encontraba, por lo que: el brazo derecho se encuentra completamente carbonizado y, como se alude en la historia, se encuentran rastros de sangre en la zona donde fue cercenado. La pierna derecha muestra una herida producto de una estaca que alude al estado del cuerpo

crucificado, así mismo, presenta moretones producto del forcejeo y se muestra sangre por donde fue cercenado.

El brazo izquierdo se encuentra desangrado, su color palidece a un punto de alcanzar un tono transparente y deja entrever su interior, por lo que las venas son insinuadas por el maquillaje, además, el brazo presenta picotazos como alusión al cuerpo arrojado a los gallinazos. La pierna derecha muestra una herida producto del ácido con el que fue atacado el cuerpo, también muestra la marca de una soga con la que fue atado y sangre que rueda desde donde fue tajado. La cabeza presenta golpes producto del forcejeo y mucha sangre producto de su decapitación. Su cabello está enrojecido por la misma sangre y se alcanza a dilucidar el diente dorado del personaje.



Fig. 51. Maquillaje sobre el actor.

En conclusión, el proceso de elaboración de la obra visual sufrió varias transformaciones desde su primera concepción como idea hasta el resultado final de la misma. El espacio físico que se pensaba en un inicio tendría sede en la Universidad del Valle, pero finalmente el medio de presentaciones de la obra es específicamente virtual a través de una página de internet. El resultado es la creación de una página web como lugar de exposición, donde se presentan cinco videos cortos en bucle de manera simultánea haciendo alusión al momento de shock en la novela en que Chacaltana encuentra las partes del Frankenstein dispuestas sobre la cama de Edith. Así se logra

una representación del mito de *Inkarrí* en su proceso de inconclusión ante la promesa de su regreso para ejecutar el Pachakuti.



Fig. 52. Maquillaje sobre la actriz.

Conclusiones

En el primer capítulo concluimos que el pensamiento del hombre primitivo es caracterizado por un pensamiento realista maravilloso (término tomado de la literatura, que implica que lo real y maravilloso hace parte de la narración sin presentar incisiones significativas), lo que implica que esta característica se encuentra en la cotidianidad del hombre sin presentarse como rupturas de la naturaleza. Así mismo, el pensamiento primitivo es creativo, lo cual quiere decir que busca conocer las cosas mediante el origen de las mismas.

El mito, como la ciencia, es una manera de formular estructuras de orden en la mente humana. En el caso del hombre primitivo, es bajo el mito que se fundan sus estructuras mentales que les da una comprensión de su entorno y les dictamina cómo deben ser las cosas. El método de conocimiento primitivo era el pensamiento mágico, que consistía en una manera intuitiva e integral de establecer relaciones mentales, en aras de crear un orden. A través de la experiencia vívida era posible la aprehensión de los conocimientos. El método del pensamiento mágico podría entenderse como un opuesto del pensamiento científico, distinción expresada por Lévi-Strauss como dos estructuras de ordenar el pensamiento y los procesos de conocimiento.

El mito es la vía principal de conocimiento del pensamiento mágico, a través del cual el hombre primitivo busca clarificar cuestiones de origen y significación sobre el mundo que le rodea. Conocer el origen de una cosa equivale a la capacidad de representar y hacer aparecer a voluntad ésta, por lo que es de un carácter fundamental en la vida del hombre primitivo. La memoria sobre el origen de las cosas, de los mitos, es la más grande facultad, mientras que el olvido es el más grande pecado.

De acuerdo con Mircea Eliade (1991), el mito corresponde a una realidad trascendental o suprarrealidad que se desarrolla en un tiempo primordial. Lo cual quiere decir que transcurre fuera del tiempo conocido. Y como acontecimiento primero dictamina cómo las cosas deben ser a partir de ese momento. Y también, según Eliade (2001), el tiempo del hombre primitivo es cíclico y tiende a repetirse, por lo tanto, volver al origen. La renovación es necesaria, pues con el paso del tiempo las cosas se degeneran y se pudren, por lo que a través del rito se realiza esta renovación. Posteriormente con los cambios sociales y políticos, así como la abolición paulatina del régimen matriarcal, el carácter cíclico del tiempo se va acabando y empieza a contemplarse el tiempo de manera lineal.

El mito tiene origen en la oralidad y la tradición, es cambiante a través de las generaciones. Una vez aparece la escritura los mitos se vuelven menos volátiles, pero aún son modificables. Podemos conocer el mito gracias a los escritos, por lo que los mitos que conocemos están condicionados por las características del lenguaje verbal. El problema de la traducción, debido al idioma, así como a la distancia temporal y espacial, es la mayor dificultad para acceder a los mitos. Sin embargo, con todas las modificaciones proporcionadas por el tiempo y la traducción, el mito escrito tal como ha llegado a nosotros es también la única vía de acceso al mismo, y es el único a través del cual podemos lograr un acercamiento a la cultura primitiva. La poesía es el lenguaje del mito. Una vez la poesía empezó a registrarse junto con los mitos, empezó a hacer parte del lenguaje escrito, que en un futuro influenciaron otros lenguajes escritos como la novela. De esta manera el mito comenzaría a ser fuente de inspiración en novelas, como es el caso de *Abril Rojo*.

A través del análisis de los mitos es posible conocer muchos aspectos acerca de una comunidad; desde datos geográficos e históricos, hasta concepciones y prácticas. También es necesario resaltar que algunos temas se repiten a menudo en los diferentes mitos alrededor del

mundo. A estos temas se les denomina arquetipos y tienen que ver con la naturaleza del cerebro humano en contacto con un mismo ambiente; un mismo mundo, un mismo sol, etc. De esta manera, las mismas imágenes adquieren relevancia en diferentes partes del mundo por más alejadas que estén espacial y temporalmente.

La literatura, tanto en la poesía como en la novela, sirve de numerosos símbolos para establecer relaciones con la realidad y con otras obras literarias o de cualquier índole. No existe algún elemento en ella que no tenga propósito de ser. Establecer conexiones simbólicas posee un gran poder, pues dirige la atención en ellos. La capacidad de conducir la narración ejerce una actitud de dominación directa sobre el lector. Cuando los símbolos son asimilados se toman por dados unos componentes ideológicos, religiosos, políticos, etc. Los cuales pueden ser aceptados de lleno o generar reflexiones en torno a ellos. Las artes como la literatura se sirven de los símbolos como imágenes que les ayudan a construir un discurso, así como generar reacciones ante aspectos en cuestión. Un símbolo es una imagen que puede generar un mensaje contundente mientras se usa adecuadamente.

También se discurre en que el mito de Inkarrí surge como una respuesta a la represión y el arremetimiento contra los indígenas durante el proceso de colonización en el Perú. Más puntualmente aparece tras la ejecución de los líderes Tupac Amaru y Tupac Amaru II, así como el estrangulamiento de Atahualpa. *Inkarrí* se presentaría como la promesa del regreso del Imperio Inca, a partir de la reconstrucción de su cuerpo bajo tierra y su posterior salida de la misma, liderando el Pachakuti o vuelta al mundo.

Existen más de cincuenta versiones del mito de *Inkarrí*, y aparecen más en cuanto más se buscan. Por lo que las variantes encontradas alrededor del Perú son muy prolíficas, e incluyen

versiones fundacionales, mesiánicas, regionales, entre otras. Entre las características del mito más difundidas se encuentra el hecho de que *Inkarrí* tiene siempre como tarea fundar Cuzco para restaurar el imperio inca, siempre lleva una barreta de oro para lanzarla y escoger el lugar donde se fundará, Inkarrí es asesinado por los españoles o en ocasiones logra huir, y promete regresar para efectuar el Pachakuti.

En el segundo capítulo, se llegó a la conclusión de que la literatura y el arte se han nutrido mutuamente a través de la historia. Ello se evidencia en que frecuentemente las obras literarias cuentan con ilustraciones, así como las obras de arte vienen acompañadas de textos contextualizadores. Y en cómo algunas pinturas han inspirado novelas enteras, mientras que algunos poemas y novelas son la materia de obras de arte.

La literatura y el arte confluyen naturalmente gracias a que ambas disciplinas trabajan con imágenes, entendiendo una imagen como el resultado de la experiencia y no únicamente como una imagen retiniana. La diferencia radica en que las imágenes del arte son directas, mientras que las de la literatura son indirectas. El arte expone frente a una experiencia sensitiva directa en la que se captan formas, colores, sonidos, etc. Por otro lado, la literatura evoca a través de signos la experiencia vívida. La literatura puede evocar sensaciones y sentimientos, pero es únicamente accesible a través de la interpretación de un lenguaje altamente abstracto e indirecto, además es conductiva; la secuencialidad del texto dirige el ritmo de asimilación. Por lo que el autor tiene el dominio total sobre su texto y puede, por lo tanto, dirigir la respuesta emocional ante el mismo. Mientras que el arte no puede abarcar los sentimientos y sensaciones de la misma manera, pero su acceso es inmediato, gracias a la experiencia sensible.

También concluimos que en nuestra mente no tenemos trazados límites estructurales, por lo que las imágenes y los conceptos se acompañan naturalmente, pues así funciona la experiencia sensible directa. Y que el ser humano utiliza dos tipos de lenguajes para comunicarse: el lenguaje verbal y los lenguajes no verbales. El lenguaje no verbal tiene como características la extinción rápida, la intercambiabilidad, la secuencialidad, el canal, la retroalimentación completa, el carácter discreto, la creatividad, el desplazamiento, la disimulación, la dualidad, la tradición y la traducción; los lenguajes no verbales son todas las formas comunicativas que excluyen el lenguaje verbal. Son emitidos y recibidos todo el tiempo de forma pasiva o activa mediante características como el color de ropa, la postura, la mirada, el cabello, el tono de voz, el olor, entre una infinitud más. Serrano divide estos mensajes no verbales en los relacionados con el cuerpo, los relacionados con objetos y artefactos, y los relacionados con el paralenguaje o los relacionados con el lenguaje verbal.

La diferenciación entre el lenguaje y los lenguajes no formales es netamente formal. En la práctica ambos sistemas se entremezclan y se complementan para llevar a cabo un ejercicio completo de la comunicación. El habla está acompañada de un tono y una forma de modular la voz, así como por gestos. No existe netamente un lenguaje verbal que no sea influenciado por uno no verbal, a menos que hablemos de un lenguaje escrito. El lenguaje en que transita la literatura es netamente verbal, mientras que el de las artes hace uso tanto de lenguajes no verbales, como de lenguaje verbal. Las obras de arte abarcan muchos medios de expresión y pueden ser tan diferentes que su clasificación se complique, pero en general, ambos tipos de lenguajes se encuentran presentes.

También es importante resaltar que todo acto comunicativo posee un transmisor, un receptor y un mensaje. En el caso del arte tenemos un autor, un espectador, un tema o contextualización de la obra y un mensaje, que vendría siendo la obra misma. Corresponde a un

ejercicio de la comunicación que emplea múltiples lenguajes y permite formas particulares, así como novedosas, de comunicarse.

Resaltamos que una imagen puede cumplir tres tipos de funciones: puede servir como signo, como símbolo o como representación. En ocasiones pueden servir para más de una función a la vez. Arnheim define las tres funciones de la siguiente manera: una imagen actúa como signo en la medida que denota un contenido particular sin reflejar características visuales. Una imagen actúa como representación en la medida que relata algo en un nivel más bajo de abstracción que sí misma. En cambio, una imagen es considerada como símbolo cuando retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que la imagen misma.

La traducción, si bien no es específicamente fidedigna, es posible siempre y cuando se exprese en un sistema isomorfo. La estructura en que se constituyen los lenguajes humanos es traducible de un lenguaje u otro porque presenta estructuras de composición similares. Esto debido a que nace en la mente humana, la cual estructura y organiza de acuerdo a sus necesidades de establecer comunicación con sus semejantes, y por la manera en que se aprehende la información a través de los sentidos. Lo cual posibilita que organismos con los mismos sentidos y procesos de síntesis encuentren lenguajes semejantes para comunicarse.

Nuestros sentidos son la única forma de adquirir información del entorno que nos rodea. La información que recibimos del exterior es sintetizada de manera tal que se nos facilita la comprensión de ésta y hacemos uso de ella para desenvolvemos en el mundo. Por ello, la información aprehendida del medio se traduce como imágenes mentales, entendidas como la manera de interiorizar la acción sensitiva ante un acontecimiento específico. Esto es posible gracias a las neuronas espejo, que nos permiten localizarnos en una acción determinada por medio de

nuestros sentidos sin estar viviendo la situación directamente, pues previamente ha sido grabada en nuestro cerebro y cuerpo. Esta síntesis de las imágenes facilita nuestras capacidades comunicativas, como mecanismo de supervivencia de la especie.

El proceso de síntesis de una imagen mental tiene nacimiento en los sentidos. Cuando un cuerpo entra en contacto con su entorno, sus sentidos le permiten extraer de éste una información suministrada, a la cual llamamos perceptos. Los perceptos son esta información que se logra con el contacto directo de la experiencia, sin embargo, cuando esta información va al cerebro y es procesada se convierte en conceptos. Los conceptos son el resultado del proceso de organización mental que sirve para facilitar la comprensión del mundo, así como para establecer la actividad comunicativa.

Un concepto es una imagen mental, resultado de la síntesis de la experiencia. La imagen mental se asocia a formas captadas de la experiencia sensible y que se formulan de acuerdo a las necesidades mentales. Pueden llegar a ser sumamente abstractas y reducirse a lo más mínimo, pero las imágenes están presentes en todo proceso del pensamiento. Nuevamente, entendiendo el concepto de imagen, no solamente ligada a la imagen retiniana sino al resultado de todos los sentidos, capta información del medio.

Los conceptos son la materia del pensamiento y permiten establecer una infinidad de escenarios posibles, así como fundar funciones comunicativas, generar preguntas, hacer énfasis, formular hipótesis, entre otras. Las palabras son conceptos, imágenes mentales elevadas a un altísimo nivel de abstracción que facilitan los procesos de pensamiento más formales. Las formas son conceptos también, por lo que podemos pensar sin necesidad de palabras. Esto nos permite formularnos pensamientos más prácticos y directos, en ocasiones. O simplemente establecer

procesos de pensamiento más abiertos, creando nuevas conexiones neuronales que respondan a las necesidades de aprehensión. Eso es equivalente a una posibilidad imaginativa infinita.

El arte trabaja principalmente con las imágenes directas, las formas que se escapan de las propiedades establecidas del lenguaje. Aunque a menudo se sirve también del lenguaje para crear estos escenarios. Sin embargo, es importante entender que los procesos sensitivos están siempre presentes, principalmente las imágenes retinianas, por las cuales la información suministrada llega de formas que fuerzan a la mente a establecer estas nuevas conexiones en aras de desenvolverse ante una nueva situación.

Finalmente, el artista y el escritor tienen la capacidad de estimular los sentidos y generar pensamiento a través de la formulación de imágenes por un medio visual, auditivo, etc. Los escenarios posibles que permiten los medios empleados por artistas y escritores permiten este proceso de estimulación del pensamiento ante la exposición a nuevas y variadas experiencias.

En el capítulo tres vemos el proceso que se llevó a cabo para la realización de la obra visual. Primeramente se hizo uso de referentes temáticos y referentes técnicos o compositivos. Entre los referentes temáticos se encuentran: Trayce Snelling con su serie de maquetas basadas en obras literarias, Elida Tessler con obras como *Dubling*, *Meu Nome é Anda Vermelho*, *Vous Êtes ici* y *O Homem sem Qualidades Caça Palabras*, David Hockney y su serie de grabados de cuentos de los hermanos Grimm, Monika Bravo con su obra *Landscape of Belief* y Eder Santos con su película experimental *Janaúba*. Entre los referentes técnicos y compositivos se encuentran: Graciela Sacco con su serie *Las Cosas que se Llevaron*, Darío Villalba con su serie *Manipulaciones* y Brian Bress con obras como *Inverted Looking (for Josef Albers)*, *Organizing The Physical Evidence (Headless Headdress)* o *Chefs #4 (green, violet and pink waves)*.

Posteriormente se llevó a cabo un análisis de la novela a un nivel mito-poético. El mito de Inkarrí en la novela *Abril Rojo* se evidencia por medios de numerosos simbolismos, el más evidente es la construcción de la trama alrededor de la serie de asesinatos efectuados en ella. En la novela se busca armar el cuerpo de Inkarrí a partir de las partes cercenadas de cinco cuerpos asesinados en serie. También en la novela se expresa el dilema del peruano, quien se encuentra en medio de una dicotomía entre el progresismo e indigenismo. El racismo es expresado en el contexto de la novela y se hacen distinciones simbólicas entre aquellos que poseen sangre indígena y quiénes no. El símbolo más evidente es el analfabetismo, así como la acción de una fuerza externa omnipresente que ejerce control sobre aquellos que tienen sangre indígena.

Finalmente se describe el proceso de creación de la obra visual. Donde la correcta elección del medio representacional permite el envío del mensaje de una manera más acertada, a partir del goce estético de la experiencia. La imagen del Frankenstein en la novela es el contenido escogido para la realización de la obra, buscando así generar una empatía ante la instalación compuesta por imágenes en movimiento en un espacio inmersivo.

El maquillaje como medio técnico cumple con el objetivo de disfrazar, para lograr una representación fidedigna de los acontecimientos ficticios sucedidos en la novela. El propósito es que por medio de la representación realista se busque la estimulación de las neuronas espejo y el espectador pueda emularse en el papel de los personajes.

El medio virtual proporciona posibilidades representacionales infinitas, por lo que se adapta a la ficción inscrita en la novela. La intención por medio de la virtualidad es también la de generar un espacio inmersivo del que el espectador pueda hacer parte, como se planteó desde un principio en la obra visual.

La realidad virtual es el espacio ficticio que se lleva a cabo por la interacción de un cuerpo con una máquina, mientras que el ciberespacio es un lugar de interconexiones entre usuarios que hacen uso de la tecnología. El cuerpo que habita el ciberespacio, por lo tanto, la obra visual busca generar un ciberespacio en el que interactúan múltiples ciborgs.

Bibliografía

- Academia Mayor de la Lengua Quechua (2005). *Diccionario quechua-español-quechua Simi Taqe*. Gobierno Regional Cusco.
- Adelantado, L. (2018). *El Pionero que Entendió la Fotografía como Pintura*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/06/21/actualidad/1529591915_201957.html
- Agudelo, M. (2007). *Tecnologías del Maquillaje: El Cuerpo como Ensamblaje Expresivo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Akarapi, P. (2020). *Del Momento Genético del Pachakuti a la Agenda Atawallpa 2032*. En Escuela de Pensamiento Pacha (Organizador). *XI Conferencia Indio Tiyawanaku Agenda Atawallpa 2032* [Video]. https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=271530240593095&id=239866489821762
- Amsterdam Light Festival. (7 de febrero de 2018). *World Masters of Projection Mapping 2018- Call Waiting (Eder Santos)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=exCg6CUxRj0&ab_channel=AmsterdamLightFestival
- Arguedas, J. (Escritor), González, R. (Ed). (1998). *Los Ríos Profundos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Arnheim, R. (1992). *Ensayos para Rescatar el Arte*. Madrid: Cátedra.
- Arnheim, R. (1986). *Pensamiento Visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- Art TV pioneer Vernissage TV. (12 de febrero de 2018) *Tracey Snelling: First we Take Manhattan / Künstlerhaus Bethanien, Berlin* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zYJChY6jofM&feature=share&ab_channel=VernissageTV
- Artsy. (s.f). *Brian Bress*. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artist/brian-bress-1>
- Báez, J. (2012). *El Simbolismo de la Ovogénesis en Mitologías Andinas y Mesoamericanas*. Revista de antropología experimental N° 12. Jaén: Universidad de Jaén. (P. 249-259).

- Banco de la República. (24 de mayo de 2013) *LOS HABLADORES - narrativas en el arte contemporáneo internacional* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=rXqIRmm6utE&ab_channel=Banrepultural
- Barrionuevo, J. (2013). "*David Hockney. Seis Cuentos de los Hermanos Grimm*" en la Fundación Canal Hasta el 14 de Abril. Recuperado de: <http://unperiodistaenelbolsillo.com/david-hockney-seis-cuentos-de-los-hermanos-grimm-en-la-fundacion-canal-hasta-el-14-de-abril/>
- Batalla, J. (2019). *Gustave Doré, el Genio del Detalle que se Convirtió en el más Grande Ilustrador de la Literatura*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/01/06/gustave-dore-el-genio-del-detalle-que-se-convirtio-en-el-mas-grande-ilustrador-de-la-literatura/>
- Bravo, M. (s.f). *BIO + ARTIST STATEMENT*. Recuperado de: <http://www.monikabravo.com/BIO-ARTIST-STATEMENT>
- Bravo, M. (2012). *Landscapes of Belief*. Recuperado de: <http://www.monikabravo.com/landscape-of-belief>
- Brodskaja, N. (2007). *El Simbolismo*. Ciudad de México: Titivillus
- Burela, M. (1983). *De los Hermanos Ayar a Inkarrí*. Lima: Anthropologica V. 1 N° 1. (P. 37-49).
- Chiuminatto, M. (2011). *Relaciones Texto-Imagen en el Libro Álbum*. Revista UNIVERSUM N° 26 Vol. 1. Talca: Universidad de Talca. (P. 59-70).
- Degregori, C. (2007). *Del Mito de Inkarrí al Mito del Progreso: Poblaciones Andinas, Cultura e Identidad Nacional*. Lima: CONSTRUCTOR. (P. 1-9).
- Díaz, M. (2015). *Zabalgoitia Herrera, Mauricio. "Fantasmas de la Nueva Palabra. Representación y Límite en Literaturas de América Latina"*. Bogotá: Literatura: teoría, historia, crítica. Vol. 18. No. 1. (P. 245-251).
- Eagleton, T. (2010). *Cómo Leer un Poema*. Madrid: Ediciones Akal.

- Eagleton, T. (2016). *Cómo Leer Literatura*. Barcelona: Grupo Editorial 62.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*. Séptima edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eliade, M. (2001). *El Mito del Eterno Retorno*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Eliade, M. (1991). *Mito y Realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eliade, M. (1981). *Lo Sagrado y lo Profano*. 4ta edición. Madrid: Guadarrama.
- Fernández, J. (2020). *La Fotografía en la Obra de Gustavo Doré Durante su Viaje a España*. Fotocinema, n° 21. Malagana: Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. (P. 289-318).
- Ferreira, M. (2016). *La Presencia de la Literatura en la Poiética del Arte Contemporáneo*. Porto Alegre: Organon. N° 61. (P. 195-209).
- Flores, J. (2006). *El Pensamiento de José Carlos Mariátegui*. Segunda parte. Teoría y praxis N° 9. Soyapango: Universidad Don Bosco. (P. 76-105).
- Galería Ángeles Baños. (s.f). *Eder Santos*. Recuperado de: <http://galeriaangelesb.com/artistas/eder-santos/>
- García, A. (2002) *Arte y Nuevas Tecnologías: Desmaterialización del Objeto Artístico*. En Hernández, D. (Ed). *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (P. 261-271).
- Gimbernat, E. (1983). *Arguedas: Mito e Ideología*. Texas: University of Texas.
- Giobellina-Brumana, F., & González, E. (1981). *Mito:Rito::Lévi-Strauss:Mary Douglas*. Revista Española De Antropología Americana, 245. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA8181110245A>
- Gomes, J. (2002). *Cuerpo y Tecnología. Incorporación y Descorporización como Paradigmas del Nuevo Arte Tecnológico*. En Hernández, D. (Ed). *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (P. 213-229).
- Gowing, L (1985). *Del Simbolismo al Arte Después de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: SARPE.

- Graves, R. Patai, R. (1969). *Los Mitos Hebreos: El libro del Génesis*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Graves, R. (1985). *Los Mitos Griegos I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Graves, R. (1994). *La Diosa Blanca*. Vol 1. Madrid: Alianza.
- Heredia, R. (2019). *Los perros de Deng XiaoPing: Primeras Acciones Subversivas en Lima*. Recuperado de: <https://somosperiodismo.com/los-perros-de-deng-xiaoping-primeras-acciones-subversivas-en-lima/>
- Isbell, B. (2016). *Reflections on Fieldwork in Chuschi*. En Ferreira, F (Ed), Isbell (Ed). B. A *Return to the Village: Community Ethnographies and the Study of Andean Culture in Retrospective*. Londres: University of London Press, Institute of Latin American Studies. (P. 45-68).
- Landa, L. (2008). *El Inkarri en Pacapauza*. Revista de Antropología, 6. (P. 185-198).
- Lévi-Strauss, C. (1997). *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá.
- Lévi-Strauss, C. (2002). *Mito y Significado*. Madrid: Alianza editorial.
- López, B. (2014). *Vuelta por el Universo (Entrevista a Monika Bravo)*. Recuperado de: <http://monikabravo.com/entrevistablopez>
- López, R. (2007). *El Enfoque Mitológico en el Análisis de Obras Literarias y su Aplicabilidad en el Ámbito Educativo*. Investigación y Postgrado V. 22 N° 2. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (P. 259-294).
- Marco, J. (2003). *El Paraíso en la Otra Esquina*. Recuperado de: <https://elcultural.com/El-paraíso-en-la-otra-esquina>
- Múgica, F. (2006). *Emile Durkheim: El Principio Sagrado (I). La Representación de lo Sagrado*. Navarra: Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie de Clásicos de la Sociología, nº 18. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.
- NC-arte. (2014) *URUMU, Monika Bravo en NC-arte* [Video]. Vimeo: <https://vimeo.com/87679221>

- Nietzsche, F. (1982). *La Gaya Ciencia*. Boterwisk (v1.0)
- Omer, A. (2015). *Cuatro Versiones Inéditas del Mito de Inkarrí. Áreas de estudio: Shipetiari y Quero*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana N° 81. Lima: CELACP. (P. 405-403).
- Ossio, J. (2000). *El Héroe Entre el Mito y la Historia: Inkarrí y el Mesianismo Andino*. Versión digital. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. (P. 181-212).
- Ossio, J. M. (1984). *El Mito de Inkarrí Narrado por Segunda Vez Diez Años Después*. Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales; Vol. 2, Núm. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (P. 169-194).
- Parreño, J. (2019). *Darío Villalba, el Fotógrafo del Alma*. Recuperado de: <https://elcultural.com/dario-villalba-el-fotografo-del-alma>
- Pedreáñez, I. (2020). *David Hockney*. Recuperado de: <https://revistaestilo.org/2020/10/28/david-hockney/>
- Philip Martin Gallery. (s.f). *Brian Bress*. Recuperado de: <https://philipmartingallery.com/artists/28-brian-bress/biography/>
- Picón, D. (2011). *William Blake: Escritura y Lectura Iluminadas*. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952011000100006
- Pipa. (2016). *Eder Santos*. Recuperado de: <https://www.pipaprize.com/pag/eder-santos/>
- Pulido, N. (2013). *Los Cuentos de los Hermanos Grimm, Según David Hockney*. Recuperado de: <https://www.abc.es/cultura/arte/20130128/abci-hockney-201301281823.html>
- Ramírez, E. (2013). *El Mito de Inkarrí: Ideología y Violencia en las Novelas La tumba del Relámpago de Manuel Scorza y Abril rojo de Santiago Roncagliolo*. Cali: Universidad del Valle. Escuela de Estudios Literarios. (P. 136-149).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [01/07/2020].

- RedCampeón (s.f.). *RedCampeón Shipetiari*. Recuperado de: <http://www.redcampeon.org/redcampeon-shipetiari.html>
- Ried, C. (2005). *El Paraíso en la Otra Esquina de Mario Vargas Llosa: dos Caminos, una Historia*. Santiago de Chile: Revista de Humanidades, Vol. 11. Universidad Andrés Bello. (P. 33-48).
- Ritondale, E. (2015). Usandizaga, Helena (ed.). "Palimpsestos de la Antigua Palabra. Inventario de Mitos Prehispánicos en la Literatura Latinoamericana". Madrid: Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 44. (P. 509-546).
- RoFa Art Gallery. (s.f). *Monika Bravo*. Recuperado de: <http://www.rofaprojects.com/monika-bravo>
- Rolf Art. (2014) *La profundidad de la superficie - Proyecto de exhibición*. Buenos Aires.
- Roncagliolo, S. (2006). *Abril Rojo*. Lima: Alfaguara.
- Roncagliolo, S. (2007). *La Cuarta Espada: La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Bogotá: DEBATE.
- Rosa, A. (1981). *Imágenes Mentales y Desarrollo Cognitivo en Ciegos Totales de Nacimiento*. Estudios de Psicología N°4. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. (P. 24-65).
- Roseras, E. (2015). *El Arte en la Literatura y la Literatura en el Arte*. Recuperado de: <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/10424>
- Sacco, G. (s.f). *Bio*. Recuperado de: <https://gracielasacco.com/bio/>
- Sánchez, M. (2018). *David Hockney: Biografía, Obras y Exposiciones*. Recuperado de: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41596-david-hockney-biografia-obras-y-exposiciones>
- Santiváñez, M. (2010). *Inkarri: Indigenismo y Socialismo del Siglo XXI*. Cuadernos de Pensamiento Político N° 26. Madrid: FAES. (P. 141-170).
- Sarriugarte, I. (2004). *Las Alucinaciones Mentales de William Blake como Base de su Obra Literaria y Artística: ¿Genialidad o Locura?* Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n40/isarri.html>

- Serrano, S. (1992). *La Semiótica: Una Introducción a la Teoría de los Signos*. Barcelona: Montesinos.
- Shelley, M. (2017). *Frankenstein*. Jersey city: Freeditorial.
- Sierra, M. (2014). *Maquillaje*. Madrid: Paraninfo.
- Snelling, T. (s.f). *Artist Statement*. Recuperado de: <https://traceysnelling.com/home.html>.
- Subirats, E. (Julio-diciembre de 2012). *Mito, Magia, Mimesis*. Bogotá: Antípoda - Revista de Antropología y Arqueología. No. 15. (P. 31-66).
- Swatch art peace hotel. (2018-2019). *About the Artwork*. Recuperado de: <https://www.swatch-art-peace-hotel.com/tracey-snelling-swatch-faces-2019>
- Takemura, E. (2016). *La Teleología en la Explicación Científica Contemporánea*. Eikasía: Revista de filosofía N° 71. Oviedo: Eikasía Editorial. (P. 277-296).
- Tessler, E. (s.f) *Elida Tessler* [Traducción: Revista Paradigmas]. Recuperado de: <http://www.elidatessler.com/>
- Trilnick, C. (2013). *Eder Santos*. Recuperado de: <https://proyectoidis.org/eder-santos/>
- Universes in Universe. (2014). *Graciela Sacco*. Recuperado de: <https://universes.art/es/art-destinations/colombia/bogota/mes-del-arte/2014/candelaria/adquisiciones-recientes/graciela-sacco>
- Valdelomar, A. (2010). *Los Hermanos Ayar*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal.
- Villalta, D. (2017). *¿Lucidez o Fantasía Neurótica? Gustave Doré como Ilustrador de la Divina Comedia: el Caso del Bosque de los Suicidas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. (P. 187-212).
- Vivanco, A. (1984). *Una Nueva Versión del Mito de Inkarrí*. Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales; Vol. 2, Núm. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (P. 195-199).

Índice de imágenes

Fig. 1. Dalí, S. (1969). *Down the Rabbit Hole* [Xilografía]. Recuperado de:

<https://www.democraticunderground.com/10281333>

Fig. 2. Snelling, T. (2012). *The Parade Ends* [Escultura]. Recuperado de:

<https://traceysnelling.com/artwork/2802662-The-Parade-Ends.html>

Fig. 3. Tessler, E. (2010). *Dubling* [Instalación]. Recuperado de:

<http://www.elidatessler.com/dubling/IMG06.htm>

Fig. 4. Klimt, G. (1907-1908). *El Beso* [Óleo con laminillas de oro y estaño sobre lienzo].

Recuperado de: <https://ar.pinterest.com/pin/370632244311130197/>

Fig. 5. Vermeer, J. (1665-1667). *La Joven de la Perla* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de:

https://elpais.com/elpais/2020/05/07/icon_design/1588875601_093761.html

Fig. 6. Doré, G. (1861). *El Bosque de las Arpías* [Xilografía]. Recuperado de:

<http://www.romainnoir.net/el-bosque-de-los-suicidas/>

Fig. 7. Blake, W. (1794). *The Ancient of Days* [Acuarela]. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/el-anciano-de-los-dias>

Fig. 8. Moreau, G. (1876-1898). *La Aparición* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de:

<https://www.pinterest.cl/pin/376683956330170061/>

Fig. 9. Rossetti, D. (1850-1872). *Retiro en el Prado* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de:

<https://www.frammentiarte.it/2016/0-02-opere-di-dante-gabriel-rossetti/>

Fig. 10. Burne-Jones, E. (1866). *La Lamentación* [Acuarela y gouache sobre papel montado sobre lienzo]. Recuperado de: <https://pixels.com/featured/the-lamentation-edward-burne-jones.html>

Fig. 11. Redon, O. (1898-1900). *Los Cíclopes* [Óleo sobre madera]. Recuperado de:

<https://auladefilosofia.net/2014/08/11/odilon-redon-a-si-mismo-2013/>

Fig. 12. Snelling, T. (2018). *First We Take Manhattan*. [Instalación-performance]. Recuperado de: <https://traceysnelling.com/artwork/4360878-Wrestling-Men.html>

Fig. 13. Snelling, T. (2012). *The Handsomest Drowned Man* [Escultura]. Recuperado de:
<https://traceysnelling.com/artwork/2802655-The-Handsomest-Drowned-Man.html>

Fig. 14. Snelling, T. (2012). *Isla Negra* [Escultura]. Recuperado de:
<https://traceysnelling.com/artwork/2802657-Isla-Negra.html>

Fig. 15. Snelling, T. (2012). *Niña Mala* [Escultura]. Recuperado de:
<https://traceysnelling.com/artwork/2802670-Bad-Girl.html>

Fig. 16. Snelling, T. (2012). *Rainy Night* [Escultura]. Recuperado de:
<https://traceysnelling.com/artwork/2802668-Rainy-Night.html>

Fig. 17. Snelling, T. (2012). *The Parade Ends* [Escultura]. Recuperado de:
<https://traceysnelling.com/artwork/2802662-The-Parade-Ends.html>

Fig. 18. Tessler, E. (2010). *Dubling* [Instalación]. Recuperado de:
<http://www.paradigmasgaleria.com/en/archives/252>

Fig. 19. Tessler, E. (2010). *Meu Nome é Anda Vermelho* [Instalación]. Recuperado de:
<http://www.elidatessler.com.br/meunomeaindaevermelho/IMG07.htm>

Fig. 20. Tessler, E. (2010). *Vous Êtes Ici* [Instalación]. Recuperado de:
<http://www.elidatessler.com.br/VOUS%20ETES%20ICI/IMG04.htm>

Fig. 21. Tessler, E. (2007). *O Homem sem Qualidades caça Palavras* [Instalación].
 Recuperado de:
http://www.elidatessler.com/o_homem_sem_qualidades_caca_palavras/IMG03.htm

Fig. 22. Hockey, D. (1972). *Portrait of an Artist (Pool with two Figures)* [Acrílico sobre lienzo]. Recuperado de: <https://www.christies.com/lot/lot-david-hockney-portrait-of-an-artist-6171867/?from=salesummary&intObjectID=6171867&lid=1>

Fig. 23. Hockney, D. (1969). *The Boy Hidden in a Fish (The Little Sea Hare)* [Aguafuerte y aguatinata]. Recuperado de: <https://www.gerrishfineart.com/hockney-david-b-the-boy-hidden-in-a-fish-the-little-sea-hare-etching-aquatint~2827>

- Fig. 24. Hockney, D. (1969). *The Cook (Fundevogel)* [Aguafuerte y aguainta]. Recuperado de: <https://www.gerrishfineart.com/hockney-david-b-the-cook-fundevogel-etching-aquatint~2830>
- Fig. 25. Hockney, D. (1969). *The Older Rapunzel (Rapunzel)* [Aguafuerte y aguainta]. Recuperado de: <https://www.gerrishfineart.com/hockney-david-b-the-older-rapunzel-rapunzel-etching-aquatint~2838>
- Fig. 26. Bravo, M. (2014). *URUMU* [Instalación]. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2014/02/21/monika-bravo-urumu/>
- Fig. 27. Bravo, M. (2012). *Landscape of Belief*. [Instalación]. Recuperado de: <http://www.monikabravo.com/landscape-of-belief>
- Fig. 28. Santos, E. (2009). *Call Waiting* [Instalación]. Recuperado de: <https://proyectoidis.org/eder-santos/>
- Fig. 29. Santos, E. (1993). *Janaúba* [Video experimental]. Recuperado de: <https://www.eai.org/titles/janauba>
- Fig. 30. Sacco, G. (2001). *Sombras del Sur y del Norte* [Fotoserigrafía sobre acrílico]. Recuperado de: https://gracielasacco.com/series_de_trabajos/sombras-del-sur-y-del-norte/
- Fig. 31. Sacco, G. (1997). *Las Cosas que se Llevaron* [Incrustación fotográfica sobre valija]. Recuperado de: https://gracielasacco.com/series_de_trabajos/las-cosas-que-se-llevaron/
- Fig. 32. Sacco, G. (2014). *Fueron al Norte para Llegar al Sur* [Instalación cinética con impresión digital]. Recuperado de: https://gracielasacco.com/series_de_trabajos/fueron-al-norte-para-llegar-al-sur/
- Fig. 33. Villalba, D. (1968-1969). *Encapsulados Rosas* [Instalación]. Recuperado de: <https://elcultural.com/dario-villalba-el-fotografo-del-alma>
- Fig. 34. Villalba, D. (1972-1973). *Encapsulados en Blanco y Negro* [Instalación]. Recuperado de: <https://elcultural.com/dario-villalba-el-fotografo-del-alma>

Fig. 35. Villalba, D. (1972). *Manipulaciones Sociales* [Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada]. Extraído de: Fundación museo del grabado español contemporáneo (2020). *Imágenes Transferidas*. Marbella: Fundación museo del grabado español contemporáneo. (P. 4).

Fig. 36. Villalba, D. (1972). *Manipulaciones Políticas* [Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada]. Extraído de: Fundación museo del grabado español contemporáneo (2020). *Imágenes Transferidas*. Marbella: Fundación museo del grabado español contemporáneo. (P. 4).

Fig. 37. Villalba, D. (1972). *Manipulaciones Eróticas* [Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada]. Extraído de: Fundación museo del grabado español contemporáneo (2020). *Imágenes Transferidas*. Marbella: Fundación museo del grabado español contemporáneo. (P. 4).

Fig. 38. Villalba, D. (1972). *Manipulaciones Bélicas* [Serigrafía sobre cartulina numerada y firmada]. Extraído de: Fundación museo del grabado español contemporáneo (2020). *Imágenes Transferidas*. Marbella: Fundación museo del grabado español contemporáneo. (P. 4).

Fig. 39. Bress, B. (2017). *Inverted Looking (for Josef Albers)* [Vídeo de alta definición de doble canal (color), monitores y reproductores de alta definición incrustados en el collage y flasheados en lino estirado]. Captura tomada de: <https://vimeo.com/196772269>

Fig. 40. Bress, B. (2018). *Organizing The Physical Evidence (Headless Headdress)* [Video de alta definición de doble canal (color), dos monitores y reproductores de alta definición, soportes de pared, enmarcados]. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/brian-bress-organizing-the-physical-evidence-headless-headdress>

Fig. 41. Bress, B. (2016). *Chefs #4 (green, violet and pink waves)* [Vídeo de alta definición de tres canales (en color), monitores y reproductores de alta definición, soportes de pared, enmarcados]. Captura tomada de: <https://vimeo.com/243575476>

:Fig. 42. Esquema Inicial de la Instalación [Ilustración].

Fig. 43. Esquema Inicial de la Disposición Espacial de las Imágenes [Ilustración].

Fig. 44. Esquema Brazo Derecho [Imagen en movimiento].

Fig. 45. Esquema Brazo Izquierdo [Imagen en movimiento].

Fig. 46. Esquema Pierna Derecha [Imagen en movimiento].

Fig. 47. Esquema Pierda Izquierda [Imagen en movimiento].

Fig.48. Esquema Cabeza [Imagen en movimiento].

Fig. 49. Maquillaje de Pierna Izquierda [Fotografía].

Fig. 50. Maquillaje Brazo Derecho [Fotografía].

Fig. 51. Maquillaje sobre el Actor [Fotografía].

Fig. 52. Maquillaje sobre la Actriz [Fotografía].