

EL MITO DEL *PISHTACO* EN LITUMA EN LOS ANDES**DE MARIO VARGAS LLOSA****The Myth of *Pishtaco* in *Lituma en los Andes*****by Mario Vargas Llosa**

MANFREDI BORTOLUZZI

VISITOR, INSTITUTE OF MARITIME LAW, UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON
manfredibortoluzzi@gmail.com

Resumen: el mito del *pishtaco* juega un papel relevante en la novela de Vargas Llosa, no sólo desde un punto de vista temático, sino también a nivel formal. El presente ensayo propone un análisis de la relación entre las técnicas narrativas empleadas en la construcción de la trama y la función social desarrollada por el mito en el imaginario indígena. El mito, que en los momentos críticos ofrece una reestructuración imaginaria de la realidad conflictiva en la novela, se transforma en una metáfora de la literatura como reescritura del mundo, elemento central en la teoría de la literatura de Vargas Llosa.

Palabras clave: mito, realidad, narrativa, alteridad, *Pishtaco*

Abstract: the myth of *pishtaco* plays an important role in the Vargas Llosa's novel, not just as character but also in the plot's structure. The paper aims to analyze the relation between the narrative techniques used in the novel and the social function of the indigenous tale. The myth, that provides a restructuring of reality in social critical situations, becomes in the novel a metaphor of literature as a rewrite of the world, a fundamental topic in the Vargas Llosa's theory of narrative.

Keywords: Myth, Reality, Narrative, Otherness, *Pishtaco*



Recibido: 23/04/2013

Aprobado: 09/10/2013

El *pishtaco* en la obra *Lituma en los Andes*¹ de Mario Vargas Llosa aparece nombrado continuamente a lo largo de nueve de los diez capítulos que componen la novela. Esta presencia, que no se manifiesta nunca físicamente, representa un papel narrativo fundamental en el desarrollo de la historia, como si fuera uno de los personajes principales de la narración. Sin embargo, su existencia es más bien psicológica y actúa como un verdadero catalizador de las acciones de los personajes “reales”, una suerte de “dato escondido” en el sentido que el mismo Vargas Llosa (1997) da a este concepto.

Si bien aparece nombrado por primera vez en la novela en el segundo capítulo, una verdadera presentación del personaje se da sólo en el capítulo III:

Foráneo. Medio gringo. A simple vista, no se lo reconocía, pues era igualito a cualquier cristiano de este mundo. Vivía en cuevas y perpetraba sus fechorías al anochecer. Apostado en los caminos, detrás de las rocas, encogido entre pajonales o debajo de los puentes, aguardaba a los viajeros solitarios. Se les acercaba con mañas, amigándose. Tenía preparados sus polvitos de hueso de muerto y, al primer descuido, se los aventaba a la cara. Podía, entonces, chuparles la grasa. Después, los dejaba irse, vacíos, pellejo y hueso, condenados a consumirse en horas o días. Ésos eran los benignos. Buscaban manteca humana para que las campanas de las iglesias cantaran mejor, los tractores rodaran suavemente, y, ahora último, hasta para que el gobierno pagara con ella la deuda externa. Los malignos eran peores. Además de degollar, deslonjaban a su víctima como a res, carnero o chanco, y se la comían. La desangraban gota a gota, se emborrachaban con sangre. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 66-67)

Esta descripción, junto a otras dos ofrecidas por boca de doña Adriana en los capítulos VI y VII, resume de manera bastante fiel el mito andino, tal como ha sido recopilado en distintas ocasiones por etnógrafos e historiadores. Los elementos nucleares del cuento, reconocibles en sus múltiples variantes, son la apariencia del personaje, la extracción de la grasa y la tipología de la víctima. A través de estos elementos estructurales se reflejan las complejas interacciones que las comunidades andinas establecen en su interior, entre sí y con el mundo externo. Estos relatos de la tradición oral representan, en el imaginario indígena, las relaciones que se establecen entre diferentes actores sociales, en distintos contextos históricos,

¹ Las referencias a pasajes de la obra y citas textuales corresponden a la edición del Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, primera edición, 2010 (edición original Planeta, Barcelona, 1993).

políticos, económicos y culturales, organizándolas narrativamente.² La realidad siempre cambiante, por obra de los incesantes procesos de hibridación cultural, adquiere un orden y un sentido gracias a su narración, tal como sucede en la literatura.³

Esta función organizadora y semántica que la narrativa desempeña sobre el mundo, desde la perspectiva antropológica aquí empleada, es el complemento necesario para un ser ontológicamente indeterminado y biológicamente incompleto.⁴ La cultura contribuye de forma protagónica al desarrollo biológico del ser humano y en este proceso el sistema nervioso toma forma gracias a la interacción entre el patrimonio genético y el medio. El cerebro humano nace incompleto y se desarrolla plenamente sólo gracias a la interacción con el ambiente, en un medio ya culturalmente determinado. Según los resultados de las neurociencias el cerebro es un órgano plástico, que en sus primeras fases postnatales presenta un número máximo de neuronas determinado por el código genético que, gracias a un proceso llamado por J. P. Changeux “estabilización selectiva”, se estructura en la interacción con el ambiente eliminando cierto número de células cerebrales y dando forma a redes sinápticas cada vez más complejas. Este proceso indica que la cultura no es algo que se construye a partir de una base biológica predeterminada, sino un elemento fundamental en el desarrollo y en el funcionamiento mismo del cerebro (Favole y Allovio, 2002). La cultura, por ende, no va a llenar el vacío dejado por una naturaleza biológica incompleta, sino que transforma esta indeterminación biológica en incompletitud cultural. No se trata de un proceso de completamiento; más bien de selección, de elección de algunas posibilidades y de eliminación de otras. El proceso de humanización, de construcción de la humanidad (antropopoesis), es, entonces, paradójicamente, un ulterior proceso de in-completamiento. Para poner remedio a esta incompletitud las culturas elaboran ritos, mitos e instituciones para construir una identidad individual, social y cultural.

El concepto operativo de antropopoesis, que estriba sobre una concepción de la identidad cultural y de lo humano como proceso en contraposición a una visión esencialista, demuestra la necesidad de las construcciones (ficciones) culturales para suplir la ausencia originaria que caracteriza ontológicamente al ser humano. Según la perspectiva

² Cfr. Bortoluzzi (2006-2008, 2010).

³ Sobre la función de la narrativa como instrumento para organizar la experiencia y dar forma a la realidad la bibliografía es extensa y diferentes son los enfoques al problema, desde la teoría literaria a la filosofía, de la psicología a la sociología. Aquí citamos sólo los textos que han contribuido directamente a sostener algunos aspectos teóricos de este ensayo, que parte desde una perspectiva antropológica: Barthes (2002 [1966]), Brooks (1995 [1984]), Bourneuf y Ouellet (1981 [1972]), Calvino (1991), Kundera (2000 [1986]), Scholes y Kellog (1970 [1966]), Wellek y Warren (1989 [1942]); Ricoeur (1993 [1990], 1999, 2006); Bruner (2000 [1986], 2002); Jedlowski (2000), Turnaturi (2003).

⁴ Sobre la concepción antropológica del hombre como ser incompleto y la correlativa función de la cultura como complemento necesario, véase Remotti (2005) y Borutti (2005b); para una visión sintética cfr. Bortoluzzi (2010: 74-78).

antropopoiética, la incompletitud originaria del hombre implica una construcción de sentido que supla esa falta en el origen e indica en la imaginación la compensación de esa carencia originaria (Borutti, 2005b: 380). Si la relación entre hombre y mundo no es originaria y significativa, como el hábitat para el animal, sino que tiene que ser construida simbólicamente, la realidad se convierte en un campo de posibilidades que hay que construir e interpretar continuamente.

Ahora bien, la narración tiene un doble estatuto en este proceso: por un lado es una forma de construir la realidad para comprenderla y dotarla de significado y por otro de transformarla incesantemente para poder vivir en ella, adaptándola a los cambios histórico-sociales. En primera instancia, la narrativa ofrece una representación de objetos posibles, una configuración de la realidad (Borutti, 2005a) para interpretarla y actuar sobre ella. Se trata de una actividad de carácter epistemológico y ontológico a la vez, para conocer e interpretar el mundo al mismo tiempo en que se le atribuye una forma para suplir la carencia originaria. En segunda instancia, la función narrativa permite reinterpretar y reestructurar nuevamente esa misma realidad cada vez que sea necesario, es decir, cada vez que el mundo se torne incomprensible, poniendo en riesgo su estatuto ontológico. Esta eventualidad se verifica cada vez que la presencia entra en crisis a nivel individual (trastornos psiquiátricos), social (anomía) y cultural (procesos de aculturación/desculturación). En todos estos casos la narración permite reconfigurar la realidad cambiante otorgándole una nueva forma, un nuevo orden dotado de un nuevo sentido.

Esta segunda función de la narrativa se puede resumir en el concepto de "*elemento añadido*, o manipulación de lo real" (Vargas Llosa, 1989 [1975]: 147, n.º 1), sobre el cual hace hincapié toda la teoría literaria de Vargas Llosa.⁵ La narración, que para el autor peruano permite reescribir el mundo transformándolo en algo más llevadero,⁶ es una herramienta cultural que permite reajustar la identidad a la realidad manteniendo siempre abierto un espacio liminal,⁷ un dominio de pura posibilidad donde se pueda recuperar la alteridad perdida en los procesos de construcción de la identidad.⁸ Este espacio de indeterminación, garantizado por lo imaginario, por un lado permite mantener abierta la relación con la alteridad y por otro determina la realidad misma modificándola con relación a los cambios ocurridos.

⁵ Sobre una visión antropológica de la teoría de la literatura de Vargas Llosa y su relación con el concepto de antropopoesis cfr. Bortoluzzi (2005).

⁶ Recordemos que para el escritor peruano la literatura surge de la infelicidad humana, de "una relación viciada" que el escritor mantiene con el mundo (Vargas Llosa, 1968: 4).

⁷ El periodo liminal, según Turner (1980 [1967]), se caracteriza por la pérdida de la identidad, por la metáfora de la muerte, de la regresión a la infancia, de un estado de indeterminación en el cual el neófito es estimulado a especular y reflexionar sobre la realidad de su cultura.

⁸ Cfr. Bortoluzzi (2005).

En el caso de los cuentos de degolladores andinos,⁹ que aparecen relatados en la novela por boca de Adriana, asistimos a una interpretación y transformación de la realidad por medio del imaginario indígena que da forma y sentido a fenómenos históricos y sociales ajenos e ininteligibles a la cultura quechua. El mito autóctono del *pishtaco*, entonces, se vuelve una herramienta hermenéutica, una máscara, para resignificar fenómenos diferentes en distintas épocas, tales como crisis económicas, políticas, sociales y sanitarias, identificando cada vez, en distintos contextos, como *pishtaco* a los terroristas, paramilitares, hombres del gobierno, traficantes de órganos, médicos, antropólogos o extranjeros en general. En este caso, lo imaginario interviene para reestructurar la relación con el otro, para dar forma al caos de la realidad y construir un objeto posible, una ficción o representación de la realidad misma.

Este proceso de mitificación de la realidad, sin embargo, no implica una serie de contenidos fijos, de imágenes arquetípicas al interior de las cuales se subsumen otros temas de menor alcance, sino unas estructuras interpretativas que permiten organizar cada vez los diferentes contenidos que la realidad impone a su intérprete. En la economía de la novela, por lo tanto, el mito del degollador no representa sólo una creencia local, un toque costumbrista para generar una atmósfera cargada de superstición e irracionalidad, que impregna la violencia desatada en los Andes peruanos. El *pishtaco*, por el contrario, actúa como un dato escondido, una estructura invisible que otorga significado a las diferentes expresiones de la violencia que envuelven las vidas de los personajes.

El *pishtaco* y los vasos comunicantes

Desde un punto de vista formal, el *pishtaco* opera como una suerte de herramienta semántica para establecer relaciones y generar sentido en la estructura contrapuntística que presenta la novela. El flujo entre los “vasos comunicantes” (Vargas Llosa, 1997), la técnica adoptada por el autor en la construcción de la trama, es asegurado por la figura del degollador que marca el pasaje, en el segundo segmento narrativo de los capítulos V y VI, desde los relatos de los asesinatos cometidos por Sendero Luminoso a las historias de *pishtacos* narradas por Adriana en la cantina de Naccos. Este deslizamiento se confundirá, en la segunda parte del capítulo IX, con la temática del sacrificio y de las “cosas horribles” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 302), mencionadas en el segundo segmento del epílogo y finalmente confesadas, por un obrero borracho, en el último segmento narrativo de la novela.

Desde un punto de vista temático, el *pishtaco* representa las diferentes manifestaciones de una violencia que, paradójicamente, constituye el lazo entre los diversos personajes que aparecen en la narración. La trama que une las vidas de costeños, serranos, extranjeros y

⁹ Cfr. Bortoluzzi (2006-2008).

terroristas (los actores sociales representados en la novela) está urdida por una violencia que, por debajo de su aparente irracionalidad, demuestra una lógica siniestra,¹⁰ que radica en la antigua mitología indígena, y que en la transposición literaria se hibrida con el mito griego del Minotauro.

Creencias ancestrales e ideales políticos expresan, a través de la violencia y del sacrificio, relaciones sociales conflictivas, y que a su asumen características diferentes vehiculadas por una misma espantable figura, una suerte de *pharmakos* semántico: el *pishtaco*. La desconfianza provocada por la irrupción de la alteridad en el seno de la comunidad, es decir, de una identidad definida y reconocible, genera una reacción hermenéutica en los actores sociales dirigida a un restablecimiento del orden subvertido por el caos de la violencia. El personaje del degollador opera como una llave maestra interpretativa, a la que recurre el imaginario indígena para dar cuenta de momentos críticos que acechan la comunidad andina, amenazando sus estructuras sociales (Bortoluzzi, 2006-2008).

En un período de crisis política, social y económica como aquel que caracterizó el Perú de los años ochenta y noventa, sumido en la violencia del terrorismo senderista y de la cruenta e indiscriminada respuesta de las fuerzas armadas, las pariciones de los *pishtacos* se multiplicaron en todo el país (Ansión, 1989), otorgando nueva vida a sincretismos generados por el encuentro de los mitos prehispánicos con las leyendas europeas durante la Colonia.

El degollador pasa así de la tradición oral a la ficción novelesca, manteniendo intacta su función hermenéutica de herramienta conceptual capaz de generar sentido, conectando historias que pertenecen a distintos niveles de realidad (mito e historia, ficción y verdad) y diferentes grados de inclusión y exclusión recíprocos entre identidad y alteridad (costeño y serrano, indígena y gringo, obrero y enganchador, minero e ingeniero etc.).

Nuevamente, en la obra de Vargas Llosa, antropología y literatura vuelven a encontrarse como ya lo hicieron en la novela *El hablador* (1987).¹¹ Mientras en la selva amazónica los Machiguengas y sus costumbres proporcionaban el contexto cultural necesario para dar vida a la ficticia figura del hablador, una suerte de ancestro mítico del escritor, en *Lituma en los Andes* es la estructura misma del mito que pasa a hacer parte del andamiaje narrativo de la novela. Si los relatos mitológicos narrados por el hablador/Mascarita a los Machiguengas se desarrollan cabalmente, como en el caso de Tasurinchi-Gregorio, ocupando los capítulos de la

¹⁰ El tema de la violencia es una constante en la obra de Vargas Llosa desde su primera novela, *La ciudad y los perros*, hasta la reciente *El sueño del celta*. Sin embargo, este ensayo, a parte de las interpretaciones que de este tema se pueden ofrecer en el conjunto de la obra del escritor peruano, plantea como la racionalización de la violencia, por medio de la *macchina mitologica* (cfr. Jesi, 1976 [1973]: 133-139, 2007 [1993]) indígena, traspasa su fuerza hermenéutica al interior de la novela, independientemente de las intenciones críticas del autor implícito.

¹¹ Cfr. Bortoluzzi (2005).

novela que fundamentan el discurso metaliterario del autor/narrador, en el caso de la tradición oral andina, que recorre las páginas de *Lituma en los Andes*, nos encontramos frente a un desplazamiento del mito como contenido de la novela al mito como forma de la novela. La narrativa indígena aquí ya no representa una ocasión de reflexión acerca de la literatura y del oficio de escritor, sino un recurso narrativo para entretener los sucesos vivenciados por los personajes, cuyas vidas transcurren paralelamente en los capítulos alternos en los cuales se estructura la novela.

La estructura del relato se compone de tres líneas narrativas que aparecen identificables en cada capítulo por un espacio en blanco: 1) la narración en tercera persona, desde el punto de vista de Lituma, de la investigación que este y su adjunto Tomás Carreño (Tomasito) desarrollan para dar cuenta de las tres desapariciones que han ocurrido en el campamento donde se construye la carretera, entre Naccos y Huancayo; 2) el relato, en tercera persona, de la avanzada de Sendero Luminoso; 3) las confesiones nocturnas de Tomasito a Lituma, acerca de su relación con la “polilla” piurana Mercedes, narradas en tercera persona e interpoladas por el diálogo entre los dos policías.¹²

Si la primera y la tercera secuencia narrativa establecen entre sí una relación de inclusión, a manera de cajas chinas, por la función de narrador que desempeña Tomasito, uno de los personajes de la narración de primer nivel, la secuencia protagonizada por los terroristas de Sendero Luminoso establece el marco contextual (histórico-político) al interior del cual adquiere particular relevancia esa suerte de convidado de piedra, constantemente invocado por los pobladores del campamento de Naccos, que es el *pishtaco*.

Detrás del mito manifiesto de Ariadna y Dionisos,¹³ en realidad, actúa la figura del degollador que no representa sólo la alteridad, como a menudo ha sido interpretado favoreciendo también una analogía con el Minotauro, representación de la diferencia bajo la máscara de la monstruosidad, sino además una herramienta hermenéutica para resignificar una realidad hostil e incomprensible como la que se manifiesta en los momentos críticos que atraviesan las comunidades andinas de Perú y Bolivia¹⁴ (Bortoluzzi, 2006-2008, 2010).

En realidad, la transposición del mito griego en los Andes con la transformación del Minotauro en *pishtaco*, de Teseo en Timoteo, de Ariadna en Adriana etc., no tiene ninguna realidad extraliteraria, ya que el mito del degollador se encuentra en muchas culturas y épocas desde el

¹² De ahora en adelante, cuando será necesario, se indicará el número del capítulo seguido por el número de la secuencia narrativa (I.1, I.2, I.3 etc.).

¹³ Para un análisis del mito de Ariadna y Dionisos en *Lituma en los Andes* véase Mucharaz Rossi (1996).

¹⁴ En Bolivia esa figura mitológica se conoce como *kharisiri*, mientras que en la zona centro-sur de Perú asume el nombre de *nacaq* o *ñak'aq*.

sacamantecas español, al *loup-garou* francés, al cortacabezas mexicano, a los vampiros africanos. Lo que sí vincula los dos mitos es su relación con el sistema sacrificial.

De la misma manera, lo que une las tres secuencias narrativas que componen la novela es el tema del sacrificio, oculto detrás de las diferentes caretas que asume la violencia en el mundo andino de los ochenta: la política representada por la lucha armada entre Sendero Luminoso, los militares y las rondas campesinas; la económica ejemplificada por la explotación de las minas y la construcción de obras dirigidas por personal occidentalizado; la que se manifiesta en las relaciones humanas viciadas por un entorno social corrupto y dominado por figuras turbias y ambiguas como el Chancho y el Padrino; la religiosa determinada todavía por creencias que radican en antiguos ritos de sangre. Todos sacrificios necesarios para lograr la revolución maoísta o mantener el *statu quo* del gobierno; para permitir el desarrollo y la modernización con la exportación de minerales y la construcción de carreteras para el comercio; para conseguir el placer y la satisfacción personal a costa de los demás;¹⁵ y sobre todo para mantener el equilibrio entre las fuerzas opuestas que gobiernan el universo, como explica Adriana en el capítulo IX, y de cuya continua y alterna sucesión depende la supervivencia de todos los seres:

Antaño la gente se atrevía a enfrentar los grandes daños con expiaciones. Así se mantenía el equilibrio. La vida y la muerte como una balanza de dos costales del mismo peso, como dos carneros de la misma fuerza que se dan topetazos sin que ninguno adelante o retroceda. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 271)

La racionalización de la violencia

En la conversación que Lituma tiene con el antropólogo Paul Stirrison (conocido además como el Profe o Escarlatina) y los ingenieros del campamento La Esperanza (VI.1), se abre paso una nueva hipótesis sobre las desapariciones de Naccos, que al mismo tiempo desplaza e incluye las otras dos que hasta entonces habían sido avanzadas por diferentes partes en la investigación. En un primer momento, Lituma, usando la racionalidad típica de un hombre costeño moderno y ajeno a las supersticiones, parece propender por una matriz terrorista de las desapariciones. Sucesivamente, después del primer interrogatorio de doña Adriana (II.1) y de los testimonios recogidos en la cantina (III.1), las explicaciones míticas, “irracionales”, de los serranos empiezan a hacer mella en la mente cansada por el desgaste psicológico, producido por la avanzada de Sendero Luminoso, la desconfianza de los peones y la inclemencia del clima serrano,

¹⁵ Es el caso del sadismo del Chancho ejercido sobre Mercedes, del amor de Carreño por la piurana obtenido asesinando al Chancho y de la condecoración del Padrino por haberse atribuido la muerte del narcotraficante, al cual en un principio había asegurado su protección.

del cabo Lituma. A partir del tercer capítulo la presencia fantasmal del *pishtaco* se hace cada vez más insistente, hasta el punto en que Lituma siente la necesidad de ahondar más en el tema, aprovechando el profundo conocimiento de Escarlatina en las costumbres de los indígenas de la sierra.

El antropólogo danés, que había conocido años antes Adriana y Dionisio en calidad de informantes, empieza entonces una disertación sobre el sacrificio humano entre los pueblos prehispánicos que, no casualmente, derivará en las reflexiones del “ingeniero alto y rubio”, acerca del estado de violencia generalizada que agobia al país y de la absurda muerte de su amiga ecologista la señora d’Harcourt (IV.2).

—Yo me pregunto —murmuró el ingeniero rubio, completamente abstraído, hablando para sí mismo— si lo que pasa en el Perú no es una resurrección de toda esa violencia empozada. Como si hubiera estado escondida en alguna parte y, de repente, por alguna razón, saliera de nuevo a la superficie. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 178)

El ingeniero establece, por ende, una relación histórica entre las antiguas costumbres de los Chancas y Huancas, mencionados por el Profe, y las masacres perpetradas por Sendero Luminoso y, sin embargo, Escarlatina rechaza cualquier explicación que trate “de entender esas matanzas con la cabeza. Porque no tienen explicación racional” (Vargas Llosa, 2010: 179).

Con la lógica de matriz occidental, forjada en una racionalidad científica que elimina de antemano cualquier atisbo de irracionalidad, relegándolo al cómodo desván de lo inconsciente o de la barbarie, ni Stirmsson ni el policía mestizo Lituma pueden atreverse a alumbrar los oscuros y a veces estremecedores laberintos de las creencias humanas, que conforman los escasos recursos de que el hombre dispone para hacer frente a los desafíos de una naturaleza hostil, que le pertenece sólo como mundo significado por intermediación de la cultura.

A esta supuesta irracionalidad, por el contrario, no es ajena Adriana, quien desde un principio advierte a Lituma sobre el destino leído en las manos de Demetrio Chanca, el último desaparecido:

—Le dije lo que vi. Que lo iban a sacrificar para aplacar a los malignos que tantos daños causan en la zona. Y que lo habían escogido a él porque era impuro.

—¿Y se puede saber por qué era impuro, doña Adriana?

—Porque se había cambiado de nombre —explicó la mujer—. Cambiarse el nombre que a uno le dan al nacer, es una cobardía. (Vargas Llosa, 2010: 41)

El capataz Demetrio Chanca, como revelará Dionisio a Lituma (IV.1), era el teniente-gobernador de Andamarca Medardo Llantac, milagrosamente escapado a la matanza consumada por una columna de senderistas. Un

cierto grado de alteridad entonces, al interior de la identidad expresada por la comunidad de los obreros de Naccos, parece ser un requisito esencial al momento de escoger las víctimas para su inmolación a los *apus*, los dioses de las montañas: Pedrito Tinoco, “el mudito”, “el opa” porque “—Es inocente, es puro, es foráneo, está marcado desde lo que pasó en Pampa Galeras —recitó, rezó, salmodió la señora Adriana—” (ibíd.: 264); Casimiro Huarcaya, “el albino”, “—A quién si no a él —repuso el de la viruela, asintiendo—. ¿No sabía que los terrucos lo ajusticiaron y resucitó luego, como Jesucristo?” (ibíd.: 225); Medardo Llantac/Demetrio Chanca, por haber renunciado a su identidad y a sus responsabilidades como principal del pueblo al haberse fugado de Andamarca, porque, como explica doña Adriana:

el varón que el pueblo elegía en cabildo como cargo para las fiestas del próximo año, temblaba. Sabía que sería principal y autoridad sólo hasta entonces; después, al sacrificio. No se corría, no trataba de escaparse después de la fiesta que él presidía, de la procesión, de los bailes, de la comilona y borrachera. Nada de eso. Se quedaba hasta el final, conforme y orgulloso de hacerle un bien a su pueblo. Moría héroe, querido y reverenciado. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 271-272)

Las víctimas están marcadas por la naturaleza (rasgos físicos) o el destino (ruptura de las reglas sociales), por representar una alteridad al interior de la identidad, por su carácter liminal de seres cuya identidad está manchada por algún tipo de alteridad. Esa peculiaridad proporciona al elegido aquella característica necesaria para cumplir cabalmente con su cometido de intermediario, de mensajero entre los hombres y los dioses. Las víctimas designadas por Dionisio y Adriana son conducidas vivas y sumidas en un estado de embriaguez hasta el lugar del sacrificio, el socavón de la mina Santa Rita, tal como los niños más perfectos y hermosos escogidos para el sacrificio de la *capacocha*,¹⁶ entre los antiguos Incas. Así como el éxtasis, producido por la ingestión del alcohol en la cantina de Dionisio/Dionisos, facilita la progresión de lo humano a lo divino, abriendo el espacio intermedio del trance (lo que está “entre” dos estados de la realidad), los signos de alteridad en la identidad de los tres desaparecidos indican a Adriana esa condición o predisposición para actuar como intermediarios.

Además de la apariencia física, ser “foráneo”, ser “puro”, haber experimentado la muerte o haber cambiado de identidad son todas propiedades que destacan a su portador en la relativa homogeneidad de la comunidad. Marcas peculiares son también las que caracterizan al *pishtaco* en la tradición oral andina, que aparece a menudo como un extranjero, un gringo rubio, barbudo y de ojos azules, como médico, militar o sacerdote

¹⁶ Sobre la función de la víctima como mensajero en la *capacocha* véase Bortoluzzi y Martínez (2010-2011).

(todos ellos por su proximidad con la muerte) o camionero, mercante¹⁷ que anda los caminos solitarios siempre “entre” dos lugares.

Casimiro Huarcaya, albino y camionero, tenía todos los atributos para ser identificado con un *nacaq* y cuando llega al pueblo de Arcca, en la zona de Ayacucho, y un grupo de borrachos trata de lincharlo, ni siquiera intenta explicarles “que no todos los hombres que tenían la desgracia de tener el pelo claro iban por el mundo buscando víctimas humanas para sacarles el sebo” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 156). La misma suerte corre el “proveedor Salcedo”, mercader y camionero costeño que por haber padecido una “transformación” después de su último paso por Quenka, “había crecido y engordado” y “traía ahora una barba color cucaracha” (Vargas Llosa, 2010: 209), se torna en el imaginario popular una suerte de *pishtaco*/Minotauro.

Es aquí, en la segunda línea narrativa que se desarrolla entre los capítulos V y IX, que toma forma la metamorfosis semántica de la violencia en sacrificio por intermediación de la figura del degollador. Una resignificación, en realidad, que abarca toda la novela desde el principio, cuando empiezan a fluir y entremezclarse en los vasos comunicantes las historias de las desapariciones, de la violencia terrorista y de los rumores acerca de sacrificios y *pishtacos*.

Mito, historia y narración

La relación que se establece entre las tres líneas narrativas, que componen la estructura del texto, refleja la reestructuración de la realidad histórica operada por el mito indígena. La irracionalidad de la violencia que estremece al Perú, y que recorre las páginas de la novela, adquiere sentido sólo a través de la lectura “mítica” proporcionada por Adriana entre los capítulos VI y IX, después que en la segunda línea narrativa del capítulo V la historia del desaparecido Casimiro se mezcla con “la invasión de pishtacos” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 181) en la zona de emergencia (Ayacucho) dominada por el terror senderista.

Esa transformación del texto histórico en texto mítico, de la violencia real en violencia imaginaria, radica en la esencia y función misma del degollador. Desde el período prehispánico esta figura aparece obsesivamente repetida en la iconografía chavín, paracas, nazca y moche entre otras,¹⁸ sugiriendo una originaria identificación con algún tipo de sacerdote-sacrificador, idea respaldada por el significado del quechua *nacac* proporcionado por el cronista Blas Valera (1945), que indicaba entre

¹⁷ Los caminos solitarios afuera del espacio significado, conocido y seguro de la comunidad representan los lugares privilegiados para el ataque del degollador. Ser camionero o mercante permite a algunas personas, incluso de la comunidad, una relación más cercana con la alteridad, un alejamiento de las reglas sociales compartidas y un acceso privilegiado a objetos raros y codiciados que pueden generar sentimientos de envidia y desigualdad social.

¹⁸ Para una reconstrucción evolutiva de la figura del degollador véase Bellier y Hocquenghem (1991).

los Incas la persona dedicada a la occisión ritual de animales por desollamiento.

Después de la conquista española y de la revolución que esta implicó en el pensamiento mítico-religioso andino, este apodo pasó a identificar a los religiosos católicos (en particular los betlemitas) asumiendo algunos rasgos típicos que permanecerán hasta la época contemporánea (Morote Best, 1988). Los betlemitas fueron la primera orden en el continente americano en encargarse de la salud de los indígenas en los hospitales de naturales. Esto implicaba una estrecha relación con el cuerpo de los amerindios y el tratamiento de sus enfermedades (entre los cuales estaba el uso de la grasa humana para determinadas heridas). Además, la costumbre de recorrer por la noche caminos solitarios como práctica de expiación y su apariencia física (los llamaban “barbones” por su larga barba) establecieron una suerte de arquetipo, que con el paso de los siglos se iría modificando conjuntamente con el proceso de modernización pasando de sacerdote a médico, a militar, a terrorista hasta llegar al moderno traficante de órganos (el sacaojos). En este proceso “evolutivo”, algunos elementos nucleares no varían, mientras que otros son más susceptibles a las mutaciones del contexto histórico, político, económico y social. Una característica permanente del *pishtaco* es su relación con los momentos críticos.

En el capítulo IV, durante la huelga de los obreros, Lituma y Dionisio tienen una conversación a la entrada de la mina en la cual se hace patente el momento de crisis que oprime el campamento de Naccos. Refiriéndose a los ataques de los senderistas, Lituma dice: “—Ya sólo falta que se chupen la sangre y se coman la carne cruda de la gente” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 98), y sólo unas páginas después Dionisio afirma que “—La gente anda con la cabeza caliente por lo que pasa. Y, cuando la gente anda así, puede suceder cualquier cosa” (102-103). En este diálogo se establece una primera identificación, al interior de la novela, entre los degolladores míticos y los terroristas.¹⁹

En el capítulo sucesivo, después del interrogatorio de Dionisio y Adriana, Tomasito también insiste en que “el ambiente está tenso, como si fuera a pasar algo. Puede ser el rumor ese de que van a parar la carretera, de que se quedarán todos sin trabajo. Y, también, tantas matanzas por todas partes” (ibíd.: 145). El *pishtaco* se transforma entonces en un chivo expiatorio, en un *pharmakos* que asume sobre sí lo incógnito, lo imprevisible, lo inexplicable y con su poder hermenéutico torna el caos en orden atribuyendo causas, culpas y significados.

Se parará la carretera y se quedarán sin trabajo, llegarán los terrucos y harán una carnicería, caerá el huayco y nos borrará

¹⁹ Sobre la relación entre senderismo y degolladores en el imaginario popular véase Ansión (1989).

a todos del mapa. Los malignos saldrán de las montañas a celebrarlo bailando un cacharpari de despedida a la vida y habrá tantos cóndores revoloteando que quedará el cielo tapado. A menos que... (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 273)

A menos que no se cumplan los pagos a los dioses, no se sacrifiquen las víctimas designadas o no se mate al responsable, al *pishtaco* como lo hicieron en Quenka Timoteo y Adriana, como Teseo y Ariadna con el Minotauro. Esta ambigüedad típica de las divinidades andinas, despenadoras de vida y cobradoras de muerte, se refleja desde siempre en la figura del degollador: sacrificador, mediador entre la vida y la muerte, al servicio de las *huacas* antes de la Conquista y servidor de otros dioses después (el Dios cristiano, la tecnología, la ciencia, la modernización, el progreso etc.).

El *nacaq* reaparece siempre en los momentos de crisis, “en los tiempos difíciles, como lo demuestra la invasión de Ayacucho” (Vargas Llosa, 2010: 184), cuenta Adriana, porque es un producto del caos, de aquella ausencia de claridad, de luz (un ser nocturno) que alumbrando permite distinguir los elementos que componen y estructuran la realidad, el fruto de la hibridación cultural que esfuma los límites entre lo propio y lo ajeno. En el mestizaje del imaginario surgido de la conquista europea del continente americano, el antiguo sacrificador prehispánico cambió de signo²⁰ y se transformó en verdugo. Sin embargo, el victimario puede transformarse en víctima y el *nacaq* de sacrificador se convierte en chivo expiatorio.

Así el albino Casimiro, por su aspecto, es designado como chivo expiatorio de la violencia que asola Ayacucho por los pobladores de Arcca. En este punto ocurre la segunda asimilación entre “terrucos” y *pishtacos* después de la citada por Lituma en el capítulo IV. La interpretación de la violencia se está desplazando de los actos terroristas descritos en los capítulos I-IV (el asesinato de la pareja de turistas franceses, la matanza de las vicuñas, la masacre de Andamarca y la ejecución de la señora d’Harcourt) a las muertes de Juan Azapa y Sebastián por mano del degollador en la mina Santa Rita y la llegada de los sacaojos a Lima y Chiclayo, relatados respectivamente en la segunda y tercera secuencia narrativa del capítulo VI. Es decir, la representación de la violencia pasa de un plano histórico y real a uno mítico y ficcional.

A partir del capítulo VII el relato de la primera y segunda línea narrativa, a cargo de Lituma y Adriana, adquiere cada vez más tintes

²⁰ La primigenia función positiva del ministro del sacrificio indígena, es decir, de un funcionario dedicado a la administración de las relaciones de reciprocidad entre el hombre y el cosmos, se torna negativa después de la conquista europea. Se rompen los antiguos lazos de reciprocidad y se establecen nuevas relaciones fundamentadas sobre el dominio y la explotación por parte de fuerzas ajenas, que transforman la lógica sacrificial en el caos de la matanza indiscriminada. Cfr. Bortoluzzi (2006-2008; 2010).

mitológicos, culminando respectivamente en las reconstrucciones de los sacrificios del albino (VIII.1) y del mudito (IX.1) y en las orgías báquicas del matrimonio entre Dionisio y Adriana (VIII.2). En el capítulo IX, después de la acusación explícita que el cabo Lituma dirige a la pareja de cantineros, de haber sido los “invencioneros” de los sacrificios humanos de Naccos, la narración parece llegar a una solución final de los acontecimientos con la explicación de Adriana acerca de la religiosidad andina, de sus creencias y de sus ritos. Además, en la tercera secuencia narrativa Tomasito termina de contar como, después de la partida de Mercedes, haya sido destinado a la zona de emergencia, para limpiar su foja de servicio. Este último episodio reúne entonces la realidad y la ficción, el mito y la historia. La novela empieza con una serie de desapariciones y muertes “reales” que asumen caracteres cada vez más mitológicos, hasta la suposición final de Lituma que acepta lo inconcebible: la existencia de los sacrificios humanos, la irrupción del mito en la historia. Tomasito con el final de su relato parece devolver su sentido a la realidad y su lugar a la historia con su destinación en los Andes, en la zona de emergencia, para combatir el terrorismo y la violencia política.

Sin embargo, la novela no termina aquí y aunque en el epílogo el retorno de Mercedes y el reencuentro con Tomasito parece generar un momento de esperanza en el lector, después del progresivo descenso a los infiernos representado por los descubrimientos de Lituma, no se trata en realidad que de una pausa para reunir fuerzas y bajar aún más en el corazón de las tinieblas, donde se revelarán “cosas horribles” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 302).

En el capítulo final asistimos a una inversión entre la primera y la tercera línea narrativa: la historia interrumpida de Tomás Carreño y Mercedes se reanuda en el primer segmento del capítulo, haciendo coincidir tiempo de la aventura y tiempo de la narración de la tercera secuencia narrativa, mientras que la investigación de Lituma se desplaza del primero al tercer segmento narrativo. En el segundo segmento narrativo, que ha hospedado desde el capítulo V la paulatina transformación de la violencia política en violencia ritual por intermediación del *pishtaco*, la disquisición sobre el sacrificio, que había culminado en el capítulo anterior en la cantina de Naccos, se cierra con las acusaciones del borracho a Dionisio y Adriana:

—Ustedes dos son unos mentirosos —dijo el borracho, otra vez furioso, golpeando la mesa y acercando la cabeza al cantinero con insolencia—. En su cara se los digo. Pueden atarantar a todo el mundo, pero a mí no. [...]

—Unos mentirosos, para no decir algo peor —rugió, acercando otra vez su cara amenazante al tranquilo cantinero—. ¿O sea que no pasaría nada? ¡Y ha pasado todo! Se vino el huayco, se paró la carretera y nos despidieron. A pesar de las cosas horribles, estamos peor que antes. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 302)

A pesar de “las cosas horribles”, de los sacrificios humanos instigados por el cantinero y la “bruja” para aplacar a los *apus*, las montañas han hecho caer el *huayco* sepultando las maquinarias y la carretera, bloqueando definitivamente la obra y haciendo perder su empleo a los trabajadores. Los sacrificios fueron inútiles y en esas “cosas horribles” parecen retumbar las últimas palabras de Kurtz: “¡Ah, el horror! ¡El horror!” que presagian algo peor.

El descenso a los infiernos de Lituma no ha concluido todavía y se cumplirá sólo en las tinieblas de una pesadilla nocturna. Los relatos erótico-sentimentales de Tomasito, que alegraban las noches del cabo Lituma, dejan el puesto a los recuerdos embebidos de alcohol y remordimientos del barrenero ebrio que el guardia piurano acompaña a su barracón. Ahí tendidos en los catres, tal como lo hacía con su adjunto, Lituma se dispone a escuchar el relato del peón azuzándolo con sus preguntas:

—¿Lo sacrificaron a los *apus*, no es cierto?

—¿A los *apus*? —preguntó el hombre, moviéndose. Su inquietud contagiaba al cabo, quien sentía a ratos una comezón urgente en distintas partes del cuerpo.

—Los espíritus de las montañas —le aclaró Lituma—. Los *amarus*, los *mukis*, los dioses, los diablos, como se llamen. Esos que están metidos dentro de los cerros y provocan las desgracias. ¿Los sacrificaron para que no cayera el *huayco*? ¿Para que no vinieran los terrucos a matar a nadie ni a llevarse a la gente? ¿Para que los *pishtacos* no secan a ningún peón? ¿Fue por eso? (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 309)

Mientras Lituma busca respuestas a sus inquietudes, tratando de confirmar lo que sospecha, la horrible realidad de los sacrificios humanos, el barrenero confiesa que esto “sería lo de menos”:

¿No hay muertos por todas partes? Matar es lo de menos. ¿No se ha vuelto una cojudez, como mear o hacer la caca? No es eso lo que tiene jodida a la gente. No sólo a mí, también a muchos de los que ya se fueron. Sino lo otro.

—¿Lo otro? —Lituma sintió frío.

—El gusto en la boca —susurró el barrenero y se le rajó la voz—. No se va, por más que uno se la enjuague. Ahorita lo estoy sintiendo. Aquí en mi lengua, en mis dientes. También en la garganta. Hasta en la barriga lo siento. Como si acabara de estar masticando. (Vargas Llosa, 2010: 311)

Los sueños de amor de Tomasito, coronados con la llegada de Mercedes a Naccos, han sido desplazados por las pesadillas que el obrero cuenta a Lituma desde su catre: sueños poblados de abominables banquetes antropofágicos. Estas revelaciones oníricas, recogidas por el guardia civil en

un estado de aturdimiento inducido por el trago, nada tienen de consolatorio, ni siquiera una piadosa mentira como la que Marlow, en el final de *El corazón de las tinieblas*, profiere a la esposa de Kurtz. El mismo Vargas Llosa, refiriéndose a este episodio de la novela de Conrad, escribe que la conducta de Marlow “fue, sobre todo, la aceptación de que hay verdades tan intolerables en la vida que justifican las mentiras. Es decir, las ficciones; es decir, la literatura” (Vargas Llosa, 2009: 32). Sin embargo, en las tinieblas de Naccos hacia donde se adentra Lituma saliendo del barracón, para no tener que enfrentar al amanecer la “banalidad del mal” repujada en el rostro del barrenero, no hay esperanza, no hay mentira, no hay ficción sino sólo una verdad sin redención.

Lituma quiso a toda costa, no obstante las advertencias de Dionisio, llegar a la verdad, “en una exploración de las raíces de lo humano, esas catacumbas del ser donde anida una vocación de irracionalidad destructiva que el progreso y la civilización consiguen atenuar pero nunca erradican del todo” (Vargas Llosa, 2009: 28). Estas palabras, que el autor de la novela escribe a propósito de la obra maestra de Conrad, parecieran apropiadas también para describir su misma obra en la cual el *pishtaco* tal como “Kurtz, en teoría el personaje central de esta historia, es un puro misterio, un dato escondido, una ausencia más que una presencia, un mito” (29).

“Lo otro” y el Otro

El mito se ha transformado en historia, asumiendo sobre sí culpas y castigos; quienquiera que rompa el orden social poniendo en riesgo la sobrevivencia de la comunidad se convierte en un peligro que adquiere la fisionomía del *pishtaco*, es decir, el representante de otro mundo con sus propios significados, el sacerdote de otro culto. Militares, terroristas, extranjeros, ingenieros, enganchadores y “foráneos”, ajenos a la comunidad en general, imponen a sus integrantes “un repliegue, ya no solo sobre lo local sino sobre lo étnico” (Degregori, 1987: 113), sobre sus creencias, costumbres y ritos más atávicos al fin de restablecer el orden subvertido.

El primer paso de este proceso de reorganización de la realidad ocurre en el imaginario a través de su reestructuración narrativa. Los actores sociales involucrados en la situación crítica desarrollan cada uno su papel conforme a un *canovaccio*,²¹ un guion esquemático a partir del cual interpretar sus variantes históricas, políticas, económicas, ecológicas, culturales etc. De esta manera se establece una dialéctica entre identidad y alteridad, realidad y ficción, historia y mito que necesariamente conduce a

²¹ En el teatro de la *commedia dell'arte* el *canovaccio* constituía un esquema de una trama tipo que proporcionaba las informaciones mínimas para representar la obra. Sobre estas estructuras fijas los actores improvisaban para cautivar el interés del público de sus representaciones itinerantes, proponiendo cada vez espectáculos actualizados con los últimos acontecimientos locales. Para una aplicación de este concepto a las narrativas indígenas cfr. Bortoluzzi (2010).

una síntesis en la cual se produce una nueva realidad determinada por la intervención de la imaginación y de la función narrativa. Si el sujeto foráneo en un clima de estabilidad social es sólo un sujeto diferente, en una situación crítica se torna un *pishtaco*, que por su peligrosidad, su virulencia, propio como un *pharmakos*, puede ser rechazado por la comunidad hasta el punto de ser vejado, encarcelado, expulsado e incluso linchado, como ha ocurrido en múltiples ocasiones.²²

Esta dialéctica del imaginario se ve reflejada en la misma estructura compositiva de la novela de Vargas Llosa, en particular entre los capítulos V y IX. Los primeros cuatro capítulos describen una situación de crisis, violencia e incertidumbre determinada por las desapariciones en el campamento y por las matanzas de Sendero Luminoso. A partir del capítulo V las historias protagonizadas por las víctimas del terrorismo se cruzan con la de los desaparecidos de Naccos. En el episodio de Arcca mito (el *pishtaco*) e historia (la violencia política) comienzan a esfumar sus límites. En el sexto capítulo las creencias indígenas, a través de los relatos de Escarlatina y Adriana, se superponen a la realidad otorgándole un nuevo sentido: los responsables de las desapariciones ya no son los senderistas, sino los sacrificios humanos perpetrados para aplacar el enojo de los *apus*. Sin los sacrificios los peones “se quedarán sin trabajo, llegarán los terrucos” y “caerá el huayco” (Vargas Llosa 2010 [1993]: 273). Los espectros del terrorismo y del desempleo, que generaron el estado de inseguridad que causó las desapariciones, se transforman en una “invasión de pishtacos” (181, 183-184) en la sierra y de saca-ojos en Chiclayo y Lima (185-188).

La realidad se ha trocado en mito, la violencia irracional, desde la perspectiva indígena, ha encontrado una explicación y una solución en términos *emic*, al interior de una estructura significante. El resultado de este proceso hermenéutico es una violencia “racionalizada” y racionalizante, es decir, que trata de organizar y dar forma a una realidad caótica y anómica. Al cabo Lituma, costeño y occidentalizado, le cuesta entender esta lógica siniestra y, sin embargo, tiene que acatar los hechos y las explicaciones de los entendidos en las creencias indígenas (Stirmsson y Adriana), pero justo cuando empieza a entenderla, sin por eso aceptarla, “lo otro”, algo aún peor se revela.

Las víctimas sacrificiales de Naccos eran marcadas por un cierto grado de alteridad, es decir, podían representar metafóricamente aquella invasión de la alteridad que ponía en riesgo el orden de la comunidad, de la identidad. Comer el Otro significa incorporarlo, metabolizarlo, hacerlo propio, idéntico, es decir, volverlo inofensivo. La revelación del rito antropofágico, que cierra la novela, completa el círculo entre historia, mito y narración. La realidad histórica (el contenido) es canibalizado por el mito (la forma) y metabolizado en narración (la novela). La canibalización de la realidad, la metabolización del Otro llevada a cabo por los peones para

²² Cfr. Bortoluzzi (2006-2008) y los artículos contenidos en Ansión (1989).

modificar ritualmente el estado de crisis, se refleja a nivel metaliterario en la concepción antropofágica de la literatura de Vargas Llosa.²³

Según Vargas Llosa, el escritor es un buitre de sí mismo y de los demás (2001 [1971]: 50), una suerte de caníbal que se alimenta de la vida humana para escribir (1989 [1975]: 103), un monstruo que se devora a sí mismo como el *catoblepas* de *La tentación de San Antonio* de Flaubert (1997: 27-28). El autor se nutre de los demás para recrearse a sí mismo, a través de las identidades ficticias que pueblan los mundos alternativos de sus narraciones. El escritor, para dar vida a su arte, metaboliza los eventos y las personas reales viviendo parasitariamente lo que para los otros es la verdadera vida. Cada experiencia, para el novelista, debe ser experimentada profundamente pero de forma que pueda transformarse en material literario. En esta paradoja, que recuerda de cerca el método de la observación participante propio de la antropología, reside esa “monstruosidad” del escritor de la que hablaba Flaubert (Vargas Llosa, 1989 [1975]: 104): un ser condenado a vivir la vida sin participar realmente en ella, a transformar la experiencia presente en material para la creación futura, en desfigurarlo lo real hasta convertirlo en imaginario.

“Todos comulgaron” (Vargas Llosa, 1989: 312), confiesa el trabajador borracho a Lituma: los peones de Naccos con la esperanza de cambiar la realidad histórica, plagada de violencia, con una violencia disimulada por el mito y también, metafóricamente, los lectores del texto que, por el tiempo de la lectura, han trastocado la realidad cotidiana con la ficción de la novela, su identidad real con otra sólo posible. “Porque querer ser distinto de lo que se es ha sido la aspiración humana por excelencia” (Vargas Llosa, 2009: 13).

Conclusiones

Mito y novela, más allá de estériles clasificaciones de género, constituyen formas de una misma función narrativa, es decir, manifestaciones de aquella modalidad del conocimiento humano que es la ficción y que actúa por medio de la construcción de objetos posibles (Borutti, 2005a: 92, 94), a través de representaciones lingüísticas.

Según Arnold Gehlen (1990 [1950]), que fundamenta su antropología filosófica sobre el concepto de incompletitud, el lenguaje representa el más alto nivel de emancipación de la realidad presente, que permite al ser humano interactuar con el mundo sin modificarlo por medio de la experiencia y de la acción. Se trata de una conquista que torna cada vez más virtual la relación con la realidad liberando al sujeto del “hechizo de lo inmediato que mantiene al animal siempre prisionero” (Gehlen, 1993 [1941]: 70). Gehlen llama a este proceso, que permite al hombre un

²³ Sobre la antropofagia como metáfora en la literatura y en la antropología cfr. Bortoluzzi (2009: 30-31); sobre el canibalismo como metáfora para dar forma a la realidad y a la relación entre identidad y alteridad cfr. Kilani (2005).

comportamiento alusivo, imaginativo, *Entlastung* (exoneración o proceso de descarga), es decir, una progresiva liberación que desde la experiencia táctil de la mano llega, a través del reconocimiento visivo, hasta la posibilidad de dominar (nominar) el objeto en ausencia del objeto mismo (Gehlen, 1990 [1950]).

El mito, para Gehlen, en cuanto lenguaje, representa un caso particular de esa ley antropológica fundamental, representando una exoneración del rito (1994 [1956]: 238), de la directa acción cultural sobre el mundo. Con el progresivo desarrollo de la racionalización el rito pierde su potencial productivo abriendo paso a la mitología (1994 [1956]: 238) que, a su vez, fundamenta las bases de una actividad ulteriormente emancipadora: la actividad estética como resultado de la inhibición de la respuesta motora (Galimberti, 1999: 194-195).

Así como el mito permite una acción emancipadora sobre el mundo, re-significando cada vez sus eventos al interior de estructuras fijas de conocimiento (*canovacci*), de la misma forma actúa la literatura transformando la realidad por inserción de lo que Vargas Llosa define como “elemento añadido”. Este elemento es la expresión de un conflicto entre el escritor y la realidad, entre el hombre y el mundo, y varía al variar esta misma realidad (Vargas Llosa, 1989 [1975]: 147 n.º 1). El relato mítico, en la tradición oral andina, representa una herramienta hermenéutica para reestructurar la realidad cuando se convierte en un caos de eventos amenazadores para la comunidad (Bortoluzzi, 2006-2008, 2010). Su propósito, en estas ocasiones, es “reescribir” el mundo, modificarlo a través de elementos añadidos (las variantes contextuales de los relatos) para dotarlo de sentido y así hacerlo más vivible, en cuanto más comprensible, para la comunidad.

En la novela *Lituma en los Andes*, esta característica del mito encuentra su complemento en la teoría vargasllosiana de la novela como emancipación de una realidad detestable, la cual es intervenida por el elemento añadido que es “lo que da soberanía a una ficción, lo que la emancipa de lo vivido, de lo ‘histórico’” (Vargas Llosa 1991: 99). El autor, consciente o no de estas potencialidades del mito y de sus funciones antropológicas, lo ha perfectamente integrado en la novela, no sólo a nivel del contenido, como instancia crítica de un mundo arcaico y de la violencia desatada por sus creencias, sino también a nivel formal.

En resumen, en la estratificación formal de la novela, construida por medio de técnicas cuales los vasos comunicantes, el dato escondido, los diálogos telescópicos y los diferentes registros narrativos, asistimos a la progresiva “exoneración” de la historia en mito y del mito en literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AFFERGAN, Francis; BORUTTI, Silvana; CALAME, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco (2005), *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi.
- ANSIÓN, Juan (ed.) (1989), *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea.
- BARTHES, Roland (2002 [1966]), "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", en VV. AA., *L'analisi del racconto*. Milano, Bompiani, pp. 5-46.
- BELLIER, Irène; HOCQUENGHEM, Anne Marie (1991), "De los Andes a la Amazonía, una representación evolutiva del 'otro'", *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, Tomo 20(1), pp. 41-59.
- BORTOLUZZI, Manfredi (2005), "Riscrivere il mondo. La teoria della letteratura di Mario Vargas Llosa tra poiesi e antropo-poiesi", en *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, n.º 50-51, pp. 125-148.
- _____ (2006-2008), "Il ñak'aq: síndrome culturale o ermeneutica indigena?", en *AM. Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica*, n.º 21-26, pp. 209-231.
- _____ (2009), "La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura", *(con)textos. Revista d'antropologia i investigació social*, n.º 3, pp. 19-38.
- _____ (2010), "Crisis social y orden narrativo. La figura del 'degollador' en Perú, Bolivia y México", en BORTOLUZZI, Manfredi; JACORZYNSKI, Witold (eds.), *El Hombre es el fluir de un cuento: antropología de las narrativas*. México, Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS, pp. 75-98.
- BORTOLUZZI, Manfredi; MARTÍNEZ ARMIJO, Isabel (2010-2011), "La muerte es el mensaje. La doble comunicación de la *capacocha* inca entre don y sacrificio", en *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, n.º 30-31, pp. 208-228.
- BORUTTI, Silvana (2005a), "Finzione e costruzione dell'oggetto in antropologia", en AFFERGAN, Francis; Borutti, SILVANA; Calame, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco, *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi, pp. 91-120.
- _____ (2005b), "Per un'ontologia dell'incompiutezza (Kant, Heidegger, Wittgenstein, Freud)", en AFFERGAN, Francis; BORUTTI, Silvana; CALAME, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco, *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi, pp. 373-398.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal, (1981 [1972]), *L'universo del romanzo*. Torino, Einaudi.
- BROOKS, Peter (1995 [1984]), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino, Einaudi.
- BRUNER, Jerome (2000 [1986]), *La mente a più dimensioni*. Bari, Laterza.
- _____ (2002), *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Bari, Laterza.

- CALVINO, Italo (1991), *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori.
- DEGREGORI, Carlos Iván (1989), "Entre los fuegos de Sendero y el Ejército: regreso de los 'pishtacos'", en ANSIÓN, Juan (ed.), *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea, pp. 109-114.
- FAVOLE, Adriano; ALLOVIO, Stefano (2002), "Plasticità e incompletezza tra etnografie e neuroscienze", en REMOTTI, Francesco (ed.), *Forme di umanità*. Milano Bruno Mondadori, pp. 167-205.
- GALIMBERTI, Umberto (1999), *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano, Feltrinelli.
- GEHLEN, Arnold (1990 [1950]), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano, Feltrinelli.
- _____ (1993 [1941]), "Una imagen del hombre" en Id., *Antropología filosófica. Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Barcelona, Paidós, pp. 61-71.
- _____ (1994 [1956]), *Le origini dell'uomo e la tarda cultura*. Milano, Il Saggiatore.
- JEDLOWSKI, Paolo (2000), *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*. Milano, Bruno Mondadori.
- JESI, Furio (1976 [1973]), *Mito*. Barcelona, Editorial Labor.
- _____ (2007 [1993]), *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*. Torino, Bollati Boringhieri.
- KILANI, Mondher (2005), "Cannibalismo e antropopoesi o del buon uso della metáfora", en AFFERGAN, Francis; BORUTTI, Silvana; CALAME, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco, *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi, pp. 261-306.
- KUNDERA, Milan (2000 [1986]), *L'arte del romanzo*. Milano, Adelphi.
- MOROTE BEST, Efraín (1988), *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- MUCHARAZ ROSSI, Ana (1996), "El mito de Dioniso y Ariadna en Lituma en los Andes". *Boletín de Alumnos de Doctorado*, Departamento de Filología Española III Facultad de Ciencias de Información, U.C.M., n.º 2. Consultado en abril de 2013 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/files3/PDF/BAD21996.pdf>
- RICOEUR, Paul (1993 [1990]), *Sé come un altro*. Milano, Jaca Book.
- _____ (1999), *Historia y narrativa*. Barcelona, Paidós.
- _____ (2006), "La vida: un relato en busca de narrador", *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol. 25, n.º 2, pp. 9-22.
- SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert (1970 [1966]), *La natura della narrativa*. Bologna, Il Mulino.
- TURNATURI, Gabriella (2003), *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*. Bari, Laterza.
- TURNER, Victor (1980 [1967]), *La selva de los símbolos*. México, Siglo XXI.

- VALERA, Blas (1945), *Las costumbres antiguas del Perú y la historia de los Incas*. Lima, Los pequeños grandes libros de la historia americana, serie I, tomo VIII.
- VARGAS LLOSA, Mario (1968), "La novela", in *Cuadernos de literatura*, 2, Fundación de Cultura Universitaria, Lima.
- _____ (1987), *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1989 [1975]), *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1991), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1997), *Cartas a un novelista*. Buenos Aires, Ariel.
- _____ (2001 [1971]), *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (2009), *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires, Alfaguara.
- _____ (2010 [1993]), *Lituma en los Andes*. Buenos Aires, Planeta.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (1989 [1942]), *Teoría della letteratura*. Bologna, Il Mulino.