

**ORALIDAD Y PRESENCIA DE LA MUERTE EN *TAITA CRISTO* (1964) DE
ELEODORO VARGAS VICUÑA**

**ORALITY AND PRESENCE OF DEATH IN *TAITA CRISTO* (1964) BY
ELEODORO VARGAS VICUÑA**

Jonathan Mostacero Castillo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jonathan.mostacero@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6607-0907>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.110>

Fecha de recepción: 31.12.21 | Fecha de aceptación: 29.01.22

RESUMEN

Eleodoro Vargas Vicuña es considerado uno de los más grandes narradores de la generación del 50 y de la literatura peruana en un ámbito general. En el presente estudio se analizará el cuentario *Taita Cristo* (1964) desde la perspectiva de la muerte. En ese sentido, el aspecto anterior será tomado como un conocimiento relacionado con la tradición popular oral, evocado en los diálogos de los personajes y el desarrollo argumental. Igualmente se resaltará la función de la oralidad, asunto destacado en el libro del autor debido a su capacidad de articular distintas temáticas, entre ellas, el particular carácter ritual de la muerte contemplado desde la visión andina. Para nuestros fines, se examinarán los relatos “El tuco y la paloma” y “El desconocido”.

PALABRAS CLAVE: Eleodoro Vargas Vicuña, *Taita Cristo*, oralidad, muerte, narrativa peruana.

ABSTRACT

Eleodoro Vargas Vicuña is considered one of the greatest storytellers of the generation of the 50s and of Peruvian literature in a general sphere. In this study, the *Taita Cristo* (1964) account will be analyzed from the perspective of death. In this sense, the previous aspect will be taken as knowledge related to the oral popular tradition, evoked in the dialogues of the characters and the plot development. Likewise, the function of orality will be highlighted, a prominent issue in the author's book due to its ability to articulate different themes, including the particular ritual nature of death seen from the Andean perspective. For our purposes, the stories “El tuco y la paloma” and “El desconocido” will be examined.

KEYWORDS: Eleodoro Vargas Vicuña, *Taita Cristo*, orality, death, Peruvian narrative.

1. CONTEXTO Y PRODUCCIÓN LITERARIA DE ELEODORO VARGAS VICUÑA

La Generación del 50 en el Perú sugirió una importante renovación literaria enmarcada en una serie de cambios sociales que se constituyen fundamentales para su interpretación. En un ambiente internacional de posguerra, el gobierno militar de derecha del general Manuel A. Odría (1948-1956) y su proyecto urbanizador, favorecido por el aumento de las exportaciones debido a la Guerra de Corea, trajo como consecuencia la realización de múltiples obras públicas en la capital. Uno de los hechos colaterales a esta política centralista fue el inicio de la inmigración provinciana hacia la capital, cuestión que evidenciaba el olvido de las diversas regiones del interior del país por el gobierno. De este modo, la literatura de esta década tratará de representar el complejo contexto cultural, demográfico y político mediante una lírica y una narrativa de altos valores estéticos.

En el ámbito de la narrativa, son resaltantes las figuras de Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Luis Loayza, Enrique Congrais, Manuel Scorza o Eleodoro Vargas Vicuña, autores influidos en buena parte por las técnicas vanguardistas de los escritores de la Generación perdida¹ y algunos narradores latinoamericanos como el caso de Jorge Luis Borges. Sobre este punto, Gutiérrez (1988) considera una evidente distinción entre narradores fantásticos y realistas, en la que, a su vez, resalta el surgimiento de una narrativa rural con una profunda preocupación ético–existencial. Dentro del llamado realismo, se identifica una tendencia a incursionar en las realidades populares desde una visión burguesa determinada en las obras de Ribeyro, Vargas Llosa y Loayza; mientras que otra vertiente, presente en la obra de Scorza o Vargas Vicuña se caracteriza por representar una visión democrática–popular. En este espectro, la literatura de Vargas Vicuña se torna una presencia destacable para establecer puntos de contacto y discrepancia con sus contemporáneos. A pesar de ser un escritor de pocas obras (tres libros de cuentos y dos poemarios), la escritura de este autor alcanza una de las cimas de esta generación debido a su lenguaje depurado y poético, así como por su complejidad estructural.

¹ Se trata de un grupo de escritores estadounidenses que vivieron en París en la década del 20 del pasado siglo luego del final de la Primera Guerra Mundial. Sus novedosas técnicas literarias, influidas por la vanguardia, fueron determinantes para la renovación de la narrativa latinoamericana. Entre sus más destacados representantes se encuentran William Faulkner, Ernst Hemingway y Francis Scott Fitzgerald.

Claramente podemos encontrar en Vargas Vicuña a un autor estricto y perfeccionista con sus creaciones. Su primer libro de cuentos titulado *Nahuín* de 1953 es una breve obra que rescata la voz popular del poblador del Ande a través de técnicas narrativas novedosas de la misma forma que Juan Rulfo haría en México. De esta primera publicación se pueden observar cuentos célebres como “Esa vez del huaico” — probablemente el más famoso del autor— o “El traslado”. Sobre su relación con el autor mexicano, Seifert (2019) dedica un breve apartado de su estudio a la amistad y concordancia escritural entre ambos escritores, los cuales iniciaron una carrera literaria basada en intenciones afines. La publicación de *El llano en llamas* (1953) de Rulfo, meses después que la primera obra de Vargas Vicuña, demuestra la imposibilidad de la influencia tantas veces mencionada del mexicano sobre el peruano. Desarrollados de forma contemporánea, los universos literarios de ambos autores parecen estar hermanados. Sin embargo, el éxito editorial alcanzado por Rulfo con *Pedro Páramo* (1955) y la mediatización de su particular estilo al gran público en la época de *Boom* hizo percibir de forma poco justa un trabajo literario como el del poeta y narrador peruano, relegado por la crítica literaria. Es necesario mencionar que esta cuestión fue tratada de resolver expresamente por el mismo Rulfo, cuando invitó expresamente a Vargas Vicuña al Congreso Latinoamericano de Escritores en 1965 en México, donde participó en la plana mayor junto a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez u Octavio Paz (Seifert, 2019).

Nahuín, por su origen, fue percibida en su tiempo a la manera de un texto fundador de lo que Tomás Escajadillo (1994) denominaría «Neoindigenismo»; no obstante, como lo ha manifestado Yauri Montero (1986), su diálogo constante con la tradición occidental, sincretismo y descripción de espacios urbanos, al igual que rurales, no deberían circunscribir al autor a una determinada corriente, pues su visión se torna universal:

El universo de Vargas Vicuña no se ubica ni transcurre en un espacio puramente indígena. Su contexto rebasa el esquema indigenista y neoindigenista. En su mundo están presentes lo nativo y lo occidental, lo urbano y lo rural, una vida patriarcal y un tiempo que solo existe en la memoria. Todo ello embellecido por un lenguaje simbólico. (p. 7).

Sobre el mismo sentido, el propio Vargas Vicuña descrea de los calificativos de indigenista o neoindigenista sobre su obra, pues la labor de expresar el pensamiento legítimo de un pueblo resulta inviable debido a los complejos procesos de transculturación (Forgues, 1988). Por el contrario, Seifert (2019) resalta el aporte de

democratizar la sociedad civil peruana desde las raíces de su pueblo Acobamba. Para Vich (2005), una de las virtudes de los relatos de Vargas Vicuña se encuentra en reproducir, en la palabra de sus personajes, la lógica y particular dinámica funcional del sujeto colectivo del Ande; en consecuencia, el narrador termina convertido en un traductor del «Otro» para el lector.

De forma posterior a la salida de su primer libro, el autor se tomó once años para la publicación de *Taita Cristo* (1964), obra ganadora del Premio Nacional de Novela, Fomento a la Cultura “Ricardo Palma” del mismo año. Este conjunto de ocho cuentos se encargaría de reafirmar la calidad literaria del autor y sedimentar las habituales temáticas de su narrativa: la muerte, la presencia de la oralidad y las costumbres populares junto a un marcado sincretismo religioso. Según Vilcapuma (2007), la narrativa del autor nacido en Cerro de Pasco rescata la esencia popular y la comunión con la naturaleza, cuestión que puede remarcarse en el cuento “El desconocido”. Además de la anterior narración, algunos célebres cuentos de este libro son “Tata Mayo”, “La Pascualina” o “Taita Cristo”, relato que da título al libro. Finalmente, en 1976 editaría *El cristal con que se mira*, conjunto de cinco cuentos.

En cuanto a su poesía, se advierte su predilección por exaltar el panorama natural y la visión amorosa. Como lo ha manifestado Seifert (2019), resulta llamativo que en la poesía del autor, a diferencia de su narrativa, predomine más una tonalidad romántica, intimista y de celebración. Por ejemplo, *Zora, imagen de poesía* (1964), revela una notable faceta lírica, acreedora del Premio Nacional de Poesía en 1959. El poeta iqueño Alberto Ureta (2019), presidente del jurado calificador, destacó el fino acento lírico y la novedad para abordar el tradicional tema del amor de “hermosos matices inéditos” (p. 145). Su segundo libro de poemas, de edición póstuma, *Florida llama—Pensamiento de la noche* (1997) fue galardonado con el Premio Pucará de Poesía de la Municipalidad de Pucará-Huancayo en 1996.

2. IDEA DE LA MUERTE EN SU NARRATIVA

Al tener una profunda predilección hacia la poesía, la narrativa de Vargas Vicuña posee una prosa de marcado lirismo, resaltante en su generación. Cornejo Polar (1981) destaca el cuidadoso tratamiento artístico del narrador al considerar que en *Nahuín* el lenguaje alcanza una lograda síntesis entre narración y poesía. Probablemente, este énfasis poético se deba a la relevancia que le otorgó el autor a la simbología en sus cuentos. En diversos

casos, estos símbolos revelan el encuentro entre la tradición católica y la visión del hombre del Ande, expresados con solvencia en el cuento “Taita cristo”. Acerca de este tópico, Vich (2005) cree notar que el sincretismo del lenguaje simbólico de Vargas Vicuña es producto de una tradición andina marcada por el proceso de evangelización católico, donde la conciencia del pecado y la justificación de la desgracia son ostensibles en sus costumbres.

No obstante, una tendencia mucho más constante en el escritor está asociada a revelar, mediante una peculiar simbología, la presencia de la muerte. Sin lugar a dudas, la temática mortuoria es una arista fundamental para comprender la narrativa de Vargas Vicuña. En ese sentido, Yauri Montero (1986) considera que es el tema obsesivo en la narrativa del autor, mientras que Seifert (2019) es más más explícito y asevera lo siguiente:

En algún párrafo aparece, él describe siempre algo al respecto y todo relacionado con la muerte, algo que trasciende, a veces con más empeño y profundidad; quiere decir, la palabra matar, morir, muerte, muerto, cementerio, nicho, agonía, velorio o alma está vigente (p. 79).

Así, el mundo literario de Vargas Vicuña tiene un acercamiento particular con este tópico y es una constante en su breve producción cuentística. Su universo ficcional parece estar plagado de desgracias propiciadas por hechos fortuitos (“La Pascualina”) o remarcados por desastres naturales (“Esa vez del huaico”), ceremonias fúnebres (“El velorio”) o muertos desplazados después de su entierro (“El traslado”). Hasta un tema singular que podría ser la figura espectral presente en “En tiempo de los Milagros” se emparenta con lo mortuorio en tanto elemento del más allá. Particularmente, la visión mortuoria en el autor no suele ser celebratoria o sugerir en ella una suerte de puente de manifiesto acceso a otros mundos como en la tradicional cosmovisión andina. La muerte destaca muchas veces por su condición fatídica al interponerse súbitamente a la vida, circunstancia probablemente causada por el encuentro entre las tradiciones andinas y judeocristianas.

En *Taita Cristo* este hecho es evidente al igual que en el libro precedente. Uno de los pasajes de “La Pascualina” revela la abrupta aparición del infortunio: “La Pascualina estaba lavando su muñeca. En una de esas resbaló. Como había mucha agua, época de lluvias, no pudo salir y fue arrastrada. A unas cinco cuadras, allí la encontraron. Más abajo salvaron la muñeca” (Vargas Vicuña, 1986, p. 74). Igualmente, en el cuento

homónimo, “Taita Cristo”, la muerte adquiere un sentido de dignidad en el personaje luego de peregrinar por última vez y haber culminado su deber: “De lejos se ve al Alejandro erguirse hasta casi quebrarse la cintura, levantar los brazos, romperse la cara en una carcajada y en una última convulsión por quedar en pie, caer despacio a tierra” (Vargas Vicuña, 1986, p. 68). Si bien es cierto que “Taita Cristo” culmina con la sugerente imagen de un nacimiento, no parece explícita una transmigración anímica que permita la pervivencia del personaje difunto. Al narrador le interesa muchas veces más la muerte en su calidad de fenómeno que ligada a una noción escatológica. Sin embargo, la visión mortuoria no se convierte tan solo en una condición luctuosa, sino que encuentra su vinculación con la vida, a través de su pleno reconocimiento.

Para Estermann (2009), la profunda relación entre vida y muerte se encuentra enmarcada en el principio de correspondencia del mundo andino, donde consiguen notarse importantes interrelaciones como la realidad cósmica y la realidad terrenal, lo bueno y lo malo, lo orgánico y lo inorgánico o lo divino y lo humano. Así, la muerte consigue, desde muchos aspectos, integrarse al mundo de los vivos en el espacio andino. Sánchez Garrafa (2015), por su parte, considera que la muerte promueve el reconocimiento social a través de los ancestros comunes, situación que propicia la memoria y unidad en los habitantes del Ande. En este sentido, el equilibrio pretendido entre vida y muerte descansará en la ritualidad ejercida por el *runa*; por el contrario, un desbalance entre estas oposiciones complementarias traería como consecuencia la preeminencia de lo mortuorio. Estermann (2009) manifiesta que:

La vida es este flujo de energía cósmica en y a través de las ‘oposiciones’ complementarias; cuando este flujo es interrumpido por distintos motivos, pero especialmente por la falta del *runa/jaqi* en ‘establecer’ ética y ceremonialmente estas relaciones, la muerte vence sobre la vida. La mayoría de los rituales andinos tiene que ver, directa o indirectamente, con tales ‘fenómenos de transición’ (p. 184).

En muchos momentos, los personajes de los relatos de Vargas Vicuña parecen encontrarse con un evento aciago debido a pasar por alto los ritos o tradiciones propias de la colectividad. En “Esa vez del huaico”, don Teófilo, al desconocer la advertencia del pueblo sobre el hecho de crear un muro para contener el huaico, propicia la muerte de su mujer. La visión irónica del personaje principal contrastará con la admonición de un pueblo que prevé el desenlace de desgracia:

Todas veces de susto le decían:

— Don Tofe, haga usted construir muro de piedra a su casa no sea que el huaico...

Pero él se reía con suficiencia, y para decir algo por contestar, repetía:

— Que venga el huaico. Que me lleve. De resbaladera acabará la pena.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 33).

Igualmente, a pesar de la censura de la esposa embarazada, don Tofe hace caso omiso de conservar el equilibrio entre ambas fuerzas y persiste en una actitud disipada que lo llevará al infortunio. Uno de los pasajes finales del cuento, donde se subraya un remarcado lirismo, revela el advenimiento de la muerte producido por la fuerza natural: “Se sintió la muerte a muerte. Adentro, hasta los tuétanos como angustia; afuera, en los miembros ateridos, como temblor desconocido” (Vargas Vicuña, 1986, p. 38). La repetición de la palabra muerte denota la potencia destructiva del huaico que se ha llevado la casa y la mujer de don Tofe, y solo aparece el hijo recién nacido como lo único salvado de la catástrofe. En ese orden, Seifert (2019) observa que la tragedia es menguada ante la aparición de una nueva vida, condición no devenida en un rotundo pesimismo, mas bien, situada en una perspectiva que reformula la vida. En el mundo andino, el culto a los antepasados y la concepción sagrada de los cuerpos revela cómo la muerte se torna activa en el quehacer de la vida, además de su particular incidencia en el tiempo y el espacio. Por su parte, Gil García (2002) considera que los ritos funerarios revelan la contingencia del presente ordenado en un sentido atemporal desde una dimensión cósmica. En “Velorio”, el primero de los relatos de *Nahuín*, la presencia del difunto irrumpe en el presente a través del símbolo de la mariposa y las historias de su aparición fantasmal narradas por los diversos asistentes: “— Digo lo que vi. Ustedes estaban riendo. Le salió agua por la nariz, por la boca; entreabrió os ojos, los hombros se levantaron. Ahí mismo una mariposa apagó la vela. Casi se quemó” (Vargas Vicuña, 1986, p. 12).

Tal como se puede observar, el tópico de la muerte en la narrativa de Vargas Vicuña involucra una gran densidad de elementos simbólicos en los que confluyen lo andino y lo occidental. Para los fines de nuestro estudio, debemos detenernos específicamente en la noción de la muerte percibida desde la oralidad.

3. ORALIDAD Y MUERTE

Es conocido el profundo vínculo entre la tradición oral y el mundo andino. En el caso de Vargas Vicuña, este hecho no es una excepción. El peculiar estilo del autor de *Taita Cristo* concede una importante carga oral al diálogo de sus personajes; de esta manera, la oralidad consigue dotar de un marcado rasgo de identidad a personajes que por lo demás

aparecen difusos, sin rasgos psicológicos definidos y poco propensos a exhibir su propia intimidad (Seifert, 2019). La exposición de las tradiciones y costumbres a populares que podrían haber sido habituales en la obra de Arguedas —autor influyente en la obra de Vargas Vicuña en cuanto a su lenguaje poético— son escasas en la narrativa del escritor de Acobamba. He allí la importancia y artificio de la oralidad, ya que a pesar de la habitual neblina literaria que rodea la simbólica obra de Vargas Vicuña, aquella se revela en cuanto hilo conductor para la interpretación del pensamiento e idiosincrasia del poblador del Ande en sus cuentos. Tanto el sincretismo como el uso de lenguaje simbólico opera de forma semejante a lo que expresaba Lienhard (1990) sobre la función de la escritura para las culturas americanas:

Las escrituras americanas sirven, ante todo, para almacenar datos, para fijar una visión del mundo ya consagrada, para archivar las prácticas y representaciones de la sociedad. No les incumbe, o solo en una medida reducida, explorar o planificar el porvenir, jugar (filosofar) con las representaciones: estas prácticas se realizan en la esfera oral (p. 48).

De lo expuesto en la cita, cabe aseverar que la oralidad se torna efectiva porque reproduce de manera sugerente aquello que una narración convencional no sería capaz de aprehender. Entonces, los símbolos poéticos expresados mediante la oralidad dotan de un inconfundible sello a los breves relatos del autor peruano.

Al igual que muchas otras obras, en su calidad de literatura transculturada o heterogénea, *Nahuín* y *Taita Cristo* exhiben claramente la asimilación de formas verbales provenientes de tradiciones orales no letradas. En ese sentido, se simula lo oral en la escritura, situación que expresa un ejercicio de oralidad ficticia que es ejecutado por Vargas Vicuña con una maestría pocas veces vista en la literatura peruana. Según la clasificación de Lienhard (1994) sobre los tipos de oralidades, la obra de nuestro autor forma parte de las llamadas escrituras oralizantes, pues está situada en el ámbito de reelaboración de diversos elementos temáticos propios del discurso oral de las poblaciones marginadas.

Nuestro peculiar interés se sitúa en percibir, por medio de su concordancia con la oralidad, la presencia de la muerte en el discurso de los personajes. Así, en el relato “El traslado”, al finalizar el último entierro de sus seres queridos, luego de ser exhumados de su original sepulcro, se insinúa una presencia fantasmagórica en el testimonio de uno de los personajes: “Cuando me fui detrás del nicho, no sé qué pasó. ¡Sentí un frío! Después, que me jalaban del traje. Asustada, bajé corriendo, pero ya no tuve pena. Todo se había

clareado” (Vargas Vicuña, 1986, p. 21). En este pasaje, al igual que en todo el cuento, la existencia de seres espectrales no es manifestada expresamente por el narrador, ya que solo mediante la oralidad y el testimonio de los personajes presentes en el entierro puede inferirse la existencia de estas entidades. De este modo, la profundidad, el dolor o el misterio que evoca la temática de la muerte consigue expresarse de forma efectiva a través de la oralidad articulada en los cuentos de *Taita Cristo*.

4. ORALIDAD Y PRESENCIA DE LA MUERTE EN “EL TUCO Y LA PALOMA”

Uno de los cuentos en los que más puede contemplarse la función la oralidad para expresar la idea de la muerte es “El tucú y la paloma”. En este breve relato poético, tal vez uno de los de mayor carga lírica en la obra completa del autor, se observa un poderoso simbolismo concebido en la figura de estas dos aves. En el introito, una suerte de narrador omnisciente se encargará de introducirnos al texto con pasajes que evocan supersticiones populares con respecto al tucú o búho: “Cuando el tucú canta tres veces muere un vecino. Así la niña entró en la sombra. (Es sombra nomás la muerte)” (Vargas Vicuña, 1986, p. 93).

Dentro de las creencias de muchos pueblos del Ande y la Amazonía, la presencia del *tucu* cerca de una casa es señal de un próxima muerte o desgracia para la familia. Su canto “tukuy, tukuy”, en castellano “termina, muere” posee una carga semántica equivalente a un signo de fatalidad (Gavilán, 2019, p. 75). En el cuento, el tucú, emisario de la muerte, es un *leitmotiv* que articula el texto junto a su contrapuesto, la paloma, quien, por el contrario, remite a la vida o al recuerdo de ella:

Volvió a oír a la paloma, y supo que era hermoso el canto, porque le traía recuerdos de sus padres, de su pueblo, de su perro juguetón; es decir, supo de verdad, que había vivido, y supo que había sido bueno. (Vargas Vicuña, 1986, p. 93).

Posteriormente, nos hallamos ante un narrador personaje que relata sus experiencias familiares de forma tormentosa con una clara fijación por el acaecer de la muerte: “Después, cuando cantaba el búho, pensaba en aparecidos” (p. 94). A su vez, esta situación será reforzada por la muerte del hermano, vaticinado por la abuela al escuchar al ave agorera días atrás:

Una mañana dijo abuela:
— ¡Tres veces ha cantado el búho!

Otra mañana, tempranito, no habló el Toño. Amarillo, con los ojos congelados, miraba.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 94)².

Los anteriores recuerdos familiares serán acompañados de remembranzas de tono muy personal por parte del niño narrador —la ocasión en la que sembró un pajarito para cosechar palomas y lo encontró con gusanos— experiencia que suscitó, desde su posición, el rencor hacia la muerte. En ambos casos, la muerte del hermano y la fallida cosecha de aves acentúan una visión del mundo vinculado con la desgracia y la incompreensión de los acontecimientos presagiados por el tuco.

Por otro lado, el duelo de la madre por la pérdida de un hijo es contemplado y sufrido por el narrador en similar medida. En esta ocasión, el pueblo refuerza, a través de la oralidad, la amargura por la pérdida de los seres queridos y plantea en el cuento una sugerente herejía:

— Tres hijos que se le van al pueblo —contaban. Por mamá hablaban contra el cielo:

— Dios, ni siente ni padece. Si existirá, No existirá.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 95).

Luego de algunas meditaciones de índole existencial sobre la muerte y lo súbito de su acontecer, don Santiago, padre del pueblo, es hallado muerto. El narrador piensa nuevamente en el canto búho que, para entonces, ya ha internalizado como símbolo de la muerte, producto de la tradición popular. El cuento culmina con la contemplación de un cielo despajado y una sensación de recogimiento en la chacra. Allí, el niño protagonista medita sobre la naturaleza y los próximos sujetos del pueblo en morir, mientras un ave que no es ni un tuco ni una paloma, un chihuanco o zorzal, empieza a entonar su canto: “Un Chihuanco empezó a cantar: En un árbol muerto golpeado por el viento cantaba el pájaro muy dueño de sí mismo seguro de su canto” (Vargas Vicuña, 1986, p. 96).

En el pasaje anterior se distingue en la frase “muy dueño de sí mismo” el anhelo del protagonista de alcanzar el estado de armonía natural que le produce la contemplación de aquella ave luego de una seguidilla de fallecimientos que lo han sumido en un estado de melancolía. Además, con el advenimiento de esta nueva ave en reemplazo del tuco puede sugerirse la culminación del dominio de la muerte en el pueblo. De esta forma, el cuento, a pesar de su brevedad, enuncia la facultad de los ritos y las tradiciones andinas

² Hemos respetado las separaciones efectuadas por el autor.

para fijarse en el imaginario del individuo. Los presagios de la muerte, notados en conductas animales como el canto del tuco o el aullido prolongado de los perros, norman las relaciones culturales, sociales y económicas de muchos pueblos del Ande, cuestión que exhibe la profunda relación del *runa* con la naturaleza (Gavilán, 2019).

En esta cuestión particular, el tuco, símbolo mortuorio, llega a formar parte de la visión de un sujeto que, al dar cuenta de esta verdad —expresada en el registro oral del pueblo—, aleja de sí las perturbaciones que lo aquejaban porque comprende en ella su propia reciprocidad con la vida.

5. ORALIDAD Y PRESENCIA DE LA MUERTE EN “EL DESCONOCIDO”

De la misma forma, en el relato “El desconocido”, el narrador parte de un papel ajeno a la tradición popular —aquí de manera mucho más resaltante— para llegar a reconocerse parte de una colectividad por medio de las voces del pueblo y el paisaje circundante. Vich (2005) manifiesta de este cuento una reflexión ensimismada y agónica que refleja el esfuerzo de un sujeto “deshumanizado” por construirse una “historia” (p. 86). En el relato, el sujeto —probablemente un adulto joven— regresa luego de mucho tiempo a su pueblo natal y es confundido constantemente con su fallecido su padre, Policarpo Deza, hombre al que no ha conocido. La figura enigmática de este personaje no deja de intrigar constantemente al protagonista, quien lo recordará debido a algunas descripciones hechas por su madre.

A su vez, la voz del pueblo se encargará de anunciarle, a través del padre, su pertenencia a un espacio que él percibe ajeno a su individualidad. La oralidad, por su parte, funcionará a la manera de disparador de un problema dialéctico con respecto a la identidad del personaje. Al inicio, el personaje principal muestra un comportamiento dominado por una sensación de extrañamiento y profunda incertidumbre existencial:

«Estaré aquí, o a lo mejor ni he nacido todavía», dije, entre la sombra que se afirmaba. Pero luego sentí como un desprendimiento. «Si me voy (como si ya me fuera), no estaré aquí». Y cuando terminó la campana sentí sentir dentro: «Pero antes, antes, ¿dónde estuve?»”. (Vargas Vicuña, 1986, p. 99).

El sentimiento de despersonalización sufrido impide el natural quehacer cotidiano. La idea de una voz o sombra intentando comunicarse con el hijo es recurrente. Uno de los momentos donde la oralidad se torna clave en el desarrollo del texto es cuando entre sus diversas cavilaciones existenciales, el joven protagonista entona una cancioncilla

popular sin motivo alguno; hecho que es atribuido a su contacto con la figura del “desconocido”, que es el padre:

Es el momento en que el desconocido como aquellas veces dice que decía, me repite por boca de la gente:

“Me iré de este pueblo. (De este pueblo.) A donde nadie me encuentre” Y cantaba bajito.

Donde nadie sepa que yo muera,

Donde nadie por mi llorará...

(Vargas Vicuña, 1986, p. 101).

La presencia del padre bajo la forma de espectro o conciencia —el texto no lo aclara expresamente— consigue integrar paulatinamente al personaje con la visión del pueblo. Esta peculiar figura, propia del relato fantástico, aspecto que vincula la obra de Vargas Vicuña con el conocido realismo mágico (Orihuela, 2014), introduce al hijo en las costumbres populares. En el particular relato, la expresión doliente de la canción, que alude a la muerte, es símbolo de la afirmación de las tradiciones del pueblo; y de igual manera, consigue representar la melancolía de un sujeto escindido en el desencuentro de dos mundos.

Asimismo, el desconocido, que en un primer momento es el padre, se manifiesta en algunos recuerdos esporádicos que el joven ha recopilado de las voces de los pobladores. Un pasaje revelador es aquel en el que se expresa concretamente el anhelo paterno: “— El consuelo que tengo es que mi hijo nacerá. El cumplirá con la tierra como yo alguna vez lo hice. Dejo el terreno que no podré llevarme” (Vargas Vicuña, 1986, p. 101). Al advertir este mensaje, el joven comienza a reconocerse tácitamente en el padre, ya que él era también —hasta entonces— una figura desconocida para sí. Los sonidos de las flautas y la visión de un pueblo lejano, mucho más lejano que su propio nacimiento, van acrecentando su pertenencia a un espacio y tiempo que excede su propia temporalidad, situado en un horizonte ancestral: “Empiezo otra vez: Una música que añoro. Un pueblo lejano, detrás de los cerros, pero más lejos. Un pueblo de donde me trajeron a este lugar en que he nacido” (Vargas Vicuña, 1986, p. 102).

Del mismo sentido, el descubrimiento del padre conlleva a una suerte de rastreo espiritual sobre su propia identidad. La importancia del reconocimiento familiar es, igualmente, fundamental desde la perspectiva de reciprocidad en el mundo andino. Estermann (2009) resalta que la relación de reciprocidad entre padres e hijos se establece

en un largo plazo, e inclusive después de la muerte, al ser un deber la ejecución de un ritual en memoria de los padres. Al respecto, los estudios de Thomas (1983) sobre el culto por los antepasados en diversas tradiciones culturales del mundo asevera la sabiduría de estos espíritus en la dirección de la vida de los mortales.

Posterior al reconocimiento, en cierto momento del relato, el enlazamiento con la figura paterna es deseado; sin embargo, no es conseguido a pesar de las comparaciones de la madre:

Miro a mi mamá (recuerdo a la hija de la Manuela, diciéndome que miro como mi papá). Quiero reconocerme en su mirada: “Sus gestos se parecen a los de su padre”, imagino que me piensa. ¿Por qué me mirará las manos?

— Como tu padre —me dice—. No te sirves de lo que preparo.

(Vargas Vicuña, 1986, p. 104).

La revelación total de esta identidad surgirá después de una larga y penosa meditación en la que se ha pensado en la propia muerte. Posteriormente, una extraña voz poética logra apoderarse del personaje narrador al desvelarle un profundo vínculo. Así, en el discurrir del agua de la cequia el hijo de Policarpo Deza por fin se contempla como tal:

Pienso que tal ve empiece a pensar de verdad: Ensayo la revelación: “Oscura y terrosa, dicen que se va, pero está allí”, me explico. Y como si de pronto alguien me lo dijera, escucho su nombre en mi boca: Policarpo Deza y no entiendo. Una voz más fuerte surge en el interior de su nombre: “Papá”, me digo agarrándome los ojos. Hundiéndolos. Me gana un vigor, una fuerza de ternura, que me liberta. (Vargas Vicuña, 1986, p. 105).

Mediante la oralidad, en “El desconocido”, la presencia de la muerte consigue avistar la tragedia del alejamiento del personaje principal de la tradición popular, situación que lo incitará al desasosiego y a plantearse el final de su vida. Esta condición solo será superada al final del relato cuando el protagonista advierta que no podrá desligarse jamás de la figura del padre, pues en este perdurará la ritualidad y la voz que le otorgue sentido a su existencia.

6. CONCLUSIÓN

En suma, ambos relatos de *Taita Cristo* confirman la trascendencia de la temática de la muerte en Vargas Vicuña y la importancia de la oralidad para representar cabalmente su profunda simbología. En “El tuco y la paloma”, la oralidad, expresada en los presagios del pueblo sobre la naturaleza agorera del tuco, anuncia la llegada de la muerte, suceso

que detalla la importancia de la ritualidad en las culturas ancestrales. Por su parte, en “El desconocido”, lo oral facilita tanto la reconstrucción de la imagen del padre como el encuentro de la identidad de un individuo volcado al espíritu colectivo del mundo indígena. En un primer momento, pese a que ambos relatos inciden en una visión traumática sobre la muerte, concretan el reconocimiento de una muerte que se abre paso en la vida a través de una constante dialéctica interna reforzada por las tradiciones orales. Establecida en las voces de sus peculiares personajes, la belleza formal de los cuentos de Vargas Vicuña, dueña de un hondo lirismo y de una profunda carga existencial, insta al lector a indagar sobre el sentido de la muerte, los ritos y el respeto por la naturaleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORNEJO POLAR, A. (1981). Apuntes sobre “Esa vez del huaico” de Vargas Vicuña. *Lexis*, 5(1), 215-220. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4868/4867>
- ESCAJADILLO, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Amaru Editores.
- ESTERMANN, J. (2009). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- FORGUES, R. (1988). *Palabra viva, entrevistas, narradores. Tomo I*. Editorial Studium.
- GAVILÁN, L. (2019). Los mensajeros de la muerte. *Alteritas. Revista de Estudios Socioculturales Amazónicos*, 9, 67-80. <https://doi.org/10.51440/unsch.revistaalteritas.2019.9.11>
- GIL GARCÍA, F. (2002). Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio. *Anales del Museo de América*, 10, 59-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1433161>
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Séptimo Ensayo.
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella*. Casa de las Américas.
- LIENHARD, M. (1994). Oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 371-374.
- ORIHUELA, C. L. (2014). Eleodoro Vargas Vicuña en el contexto de la conquista de los “realismos imaginarios”. *Yuyaykusun*, 7, 211-219. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Yuyaykusun/article/view/213>
- SÁNCHEZ GARRAFA, R. (2015). Después de la muerte en el mundo andino. Una aproximación antropológica. *Revista Cultura & Religión*, 9(1), 64-81.

<https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/591>

SEIFERT, R. (2019). *Eleodoro Vargas Vicuña. "El trovador de los Andes"*. Edición del autor.

THOMAS, L. V. (1983). *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica.

URETA, A. (2019). Poemario ganador del concurso de fomento de la cultura "José Santos Chocano" de 1959. En Reinhard Seifert, *Eleodoro Vargas Vicuña. "El trovador de los Andes"* (pp. 145-146). Edición del autor.

VARGAS VICUÑA, E. (1986). *Taita Cristo*. Munilibros.

VICH, C. (2005). Genealogías apócrifas: el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 31(61), 75-90.

VILCAPUMA VINCES, P. (2007). La travesía de Eleodoro Vargas Vicuña y João Guimarães Rosa. *Studium Veritatis*, 6(10/11), 395-418. <https://doi.org/10.35626/sv.10-11.2007.170>

YAURI MONTERO, M. (1986). Presentación de *Taita Cristo*. En Eleodoro Vargas Vicuña, *Taita Cristo* (pp. 7 -10). Munilibros.