

**LA SELVA COMO IMAGINARIO MÍTICO Y UTÓPICO:  
BABÁ OSAÍM, CIMARRÓN, ORA POR LA SANTA MUERTA  
DE CRONWELL JARA**

**Aymarará de Llano**

*CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) /  
Universidad Nacional de Mar del Plata*

**Resumen**

Luego de enmarcar la producción de Cronwell Jara en un contexto de literatura dedicada a la matriz afroperuana y de cuestionar el tratamiento aislado de la misma, nos interesa en especial el cuento “Barranzuelo: un rey africano en el Paititi” por la función que cumple el lenguaje escrito en el efecto de oralización, las representaciones discursivas de la selva, la configuración de los personajes negros en ese contexto y, además, por la variación que presenta en el relato del mito de Paititi. El escritor retoma el mito de la ciudad perdida de los Incas denominada Paititi en la que se hallaba un tesoro.

*Palabras clave:* Perú, negrismo, literatura afroperuana, selva, mito, Cronwell Jara.

**Abstract**

After framing Cronwell Jara’s production in the context of the Afro-Peruvian tradition, and after questioning the isolated treatment critics have given to it, we are especially interested in the story “Barranzuelo: an African King in the Paititi” because of its language, written under the effect of oralization, discursive representations of the forest, configuration of the black characters in that context, and also under the influence of the myth of Paititi. The writer re-addresses the myth of the lost Inca city, where a treasure was hidden.

*Keywords:* Perú, negrismo, Afro-Peruvian literature, forest, myth, Cronwell Jara.

Puestos en la tarea crítica de pensar en la diversidad de la literatura latinoamericana —objeto de estudio caracterizado por la profusión de campos en los que se ha desplegado y sigue creciendo—, observamos que surgen líneas de trabajo atractivas. Quizá lo tomemos así porque son áreas poco transitadas y/o también porque nos en-

contramos sumergidos en nuestra cultura –la blanca occidental, por definirla de alguna manera– y al trabajar estos objetos diversos aparecen rasgos diferenciales de las manifestaciones canónicas que nos resultan sugestivos. Nuestra conducta nos sitúa en una actitud expectante y hasta en busca de un exotismo, no deseado y trabajosamente desechado, tan prejuicioso como el que pudiera tener un europeo decimonónico frente a esos objetos. Con estas breves reflexiones acerca del lugar de enunciación de la crítica, la intención es poner de manifiesto nuestras propias dificultades y hacer conscientes nuestras posibles arbitrariedades a la hora de estudiar líneas narrativas que nos ofrecen el ingreso a las culturas afroamericanas, en este caso, afroperuanas. Luego de salvar estos obstáculos y suponiendo que lo hemos logrado, entonces podemos pensar junto con Ana Pizarro algunas consideraciones preliminares. En una primera distinción deberíamos despejar si se trata: 1) de discursos que retoman núcleos tradicionales para volver a sus raíces; 2) de otros que se incorporan a la cultura occidental directamente; o bien 3) de aquéllos que legitiman su origen y lo revitalizan insertándose en la tradición occidental (Pizarro 95). Entendemos que el último es el caso de la narrativa de Cronwell Jara Jiménez y de otros narradores peruanos que enaltecen la tradición cultural afroperuana incluyéndola en la tradición narrativa occidental de manera que se la pueda estudiar en contextos amplios, no restrictivos, ya que de ser tratada aisladamente nunca dejará de ser discriminada. En los textos propuestos los contenidos afroperuanos no son los únicos aunque son centrales, lo que permite también hacer una puesta en escena de la heteroclita diversidad cultural del Perú.

### Un recorrido posible

Una serie narrativa que podemos sugerir y que estaría incluida en las líneas de sentido que hemos expuesto es la siguiente: *Monólogo desde las tinieblas* (cuentos, 1975) de Antonio Gálvez Ronceros (nacido en Chíncha en 1932); *Babá Osaím, Cimarrón, ora por la santa muerta* (relatos, 1989) de Cronwell Jara Jiménez (nacido en Piura en 1949) y *Barranzuela: un rey africano en el Paititi* (cuentos, 2007), en el que se reeditan siete cuentos ya incluidos en el libro anterior; así como también *Tierra de caléndula* (1975), *Crónica de músicos y diablos* (novela,

1991) de Gregorio Martínez (nacido en Nazca en 1942). A través de estos autores se puede leer un tipo de producciones diferentes no sólo por su textualidad narrativa —en este trabajo analizaremos la cuentística de Cronwell Jara—, sino porque permite el ingreso de la cultura afroperuana en el texto literario de manera central. Otros autores habían presentado esta cultura como secundaria o como mera referencia no decisiva para el desarrollo narrativo. Una excepción es el modo que elige José María Arguedas por medio del cual en sus obras de ficción aparecen integrantes de la múltiple diversidad cultural de la sociedad peruana. Sin embargo, la ubicación geocultural de sus novelas remite a las culturas quechuas y aymaras. De manera que, aunque haya personajes negros, no los presenta en su cultura neo-africana afincada en la costa y en la selva peruana.

Sin embargo, encontramos un caso interesante; en 1928, Enrique López Albújar (1872-1966) publica *Matalaché, novela retaguardista* en Piura, Perú. Este escritor era conocido por sus publicaciones de temática indigenista. Esa novela se destaca del resto, en la época, por haber tomado a un personaje mulato como protagonista y su cultura como afrodescendiente es el centro de la historia. El subtítulo, *novela retaguardista* señala tanto un distanciamiento de las vanguardias como también del regionalismo. Los hechos remiten a una época anterior, 1816, durante la cual todavía se trabajaba con el sistema esclavista en las casas-hacienda. Las problemáticas presentadas son relativas al comportamiento de los obreros/esclavos y el mundo de represión en que vivían. Al mismo tiempo, la línea argumental que se basa en el amor entre un esclavo y la hija del amo, de raza blanca, deriva en un final trágico impactante que insiste en el orden colonial imperante. Es decir que la novela no propone un nuevo orden, aunque sea como parte de un planteo utópico, muy por el contrario, vuelve a sostener el orden establecido por la cultura hegemónica, aunque describe el sistema de trabajo de los negros esclavos y, en algunos momentos, haya una tendencia a denunciar los abusos además de una reivindicación de los sentimientos, la habilidad artesanal, así como la vivencia especial de la música y la danza, características sobresalientes en la cultura africana.

## Cronwell Jara Jiménez

Cronwell Jara Jiménez, en *Babá Osáim, Cimarrón, ora por la santa muerta* agrupa 35 relatos dispares desde todo punto de vista. Se trata de una primera edición de Editorial Eco del Búho con sello del CONCYTEC que luego desagregará en otra edición cuya antología ofrece más homogeneidad de criterio. Esta observación nos lleva a pensar en un primer intento en el que se reunió material disperso con la intención de publicarlo. Aunque no conocemos los criterios de selección del volumen, lo relevante es que en base del material reunido podemos hacer algunas evaluaciones que enriquecen la lectura crítica. En principio, algunos son cuentos a la manera tradicional, otros son breves relatos de media página o menos y hasta hay un fragmento breve del libro *Muntú: las culturas neoafricanas* de Janheinz Jahn titulado “Ogotomeli –el sabio cazador ciego–, habla sobre la palabra”. Esto es poco frecuente en una antología de cuentos porque, más allá de incluir la voz de un clásico sobre la cultura neoafricana en su propio libro de relatos, ingresa una temática insoslayable a la hora de trabajar los cuentos de Cronwell Jara: el lenguaje, y más exactamente la diferencia entre el lenguaje de la cultura africana y el de la cultura blanca. El fragmento habla de la palabra como generadora de vida materializando su recepción no sólo por el oído sino por los órganos genitales –“aun cuando es recibida por el oído, va directamente a los órganos genitales y se enrolla alrededor de la matriz [...] Esta palabra-agua aporta y mantiene la humedad necesaria para la reproducción...” (39)<sup>1</sup>. De manera tal que Jara no deja librada la interpretación al lector, sino que lo guía incrustando un fragmento de tipo explicativo, así la glosa de Jahn restringe el margen de inferencia y la sesga, por lo menos ampliando la enciclopedia de lectura. Por otro lado, la referencia a lo genital mantiene el tono adecuado a este tipo de registro explicativo que va a contrastar, luego, con el registro del relato cuando se refiera, desde otro punto de vista, a lo genital. A esto se agrega que en el relato siguiente, “Pa-

---

<sup>1</sup> Todas las citas refieren la siguiente edición: Jara Jiménez, Cronwell. *Barranzuela, un rey africano en el Paititi*. Lima: Re Creo, 2007. En el caso de citar otros cuentos, la referencia es del volumen de CONCYTEC consignado en la bibliografía.

labra escrita vs. Palabra africana”, se encuentran el cimarrón Osaím, el mago, con un personaje femenino que va a lavarle las pústulas de la lepra, darle de comer y enseñarle la fe cristiana. En el diálogo, Osaím le explica a Isabel la diferencia entre la palabra escrita del español y la palabra africana oral; el cimarrón se refiere, en especial, a documentos occidentales con rúbrica donde aparece el nombre propio reconociendo, en éstos, la marca gráfica definidora del compromiso máximo entre los blancos. De manera que los contrasta con la palabra oral del negro de valor sagrado porque contiene el *nommo* o fuerza vital que produce vida y con la que están comprometidos los *orichas* o divinidades. Se ficcionaliza el mito de la palabra organizando un relato que está ubicado en la publicación en posición contigua al breve fragmento de Jahn; esto nos permite interpretar que hay una intención especial por comunicar la vivencia de la palabra en la cultura africana y señalar la diferencia respecto de la cultura criolla. Consideramos que es una estrategia de traducción cultural porque da la posibilidad, en la lectura, de entender desde dos registros distintos —el etno-antropológico y el relato ficcional— cómo difiere el valor del mismo objeto en cada una de las culturas. Este es uno de los procedimientos que Cronwell Jara trabaja en la reformulación de las leyendas y mitos e ingresa al personaje negro como central en ellos.

Otra cuestión interesante también relativa al tratamiento del lenguaje escrito es la re-escritura que hace de *Don Quijote de la Mancha* en el cuento denominado “El otro Quijote, el otro Cervantes“. Se lo dedica a Jorge Luis Borges, pero con una alusión muy significativa, según versa: “A: el otro Borges”, incluyéndose en un juego obvio y a primera vista con su título, pero extensivo a los juegos del lenguaje y los juegos de la autoconstrucción del sujeto de los que Borges es uno de los grandes mentores. Además, y aunque no es explícito, hay un re-envío a “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuento de Borges. Fundamentamos la relación por la función de la escritura y la sostenida noción de re-escritura que pone Jara sobre la superficie del discurso, además de expresar una conciencia plena de su función como escritor. Por otro lado y al mismo tiempo, la referencia a la tradición española, europea y occidental resulta más interesante aún en esta antología como señal de que no hay sólo un interés referente a lo que denominamos *negrismo* o narrativa afroperuana, sino un tipo de

literatura que no puede dejar de invocar al maestro Cervantes en un homenaje reduplicado con la inscripción del otro maestro, Borges, incitando un ida y vuelta constante con la tradición literaria europea y americana. Por otro lado, advertimos que este cuento trabaja sutilmente la noción de palabra escrita y la reafirma en el acto de re-escritura; se puede inferir que abona el terreno para compensar el desequilibrio planteado acerca de la palabra en ambas culturas, más aún si tenemos en cuenta la contraposición ya explicada entre *palabra escrita* y *palabra africana*.

Además hay un supuesto que surca todos los relatos, a veces de manera explícita, por medio del cual se mantiene presente la idea de la esclavitud como causante del olvido de creencias ancestrales; en ciertas historias, los personajes cumplen la función de actualizar las tradiciones a través de su narración oral como modo de re-instalación de la cultura africana. Ésta es otra manera de reafirmar la idea de valor en la palabra oral. Así, la oralidad opera como actualización de lo conservado en la memoria y, por tanto, se le confiere un valor sagrado porque es el archivo cultural; en estos relatos aparecería como *palabra africana* con el agregado de que ésta es una palabra africana y escrita, de tal manera, se pretende que sea comprometida con sus orígenes.

### Un rey africano en Paititi

Nos interesa en especial el cuento “Barranzuelo: un rey africano en el Paititi” por la función que cumple el lenguaje escrito en el efecto de oralización, las representaciones discursivas de la selva, la configuración de los personajes negros en ese contexto y, además, por la variación que presenta en el relato del mito de Paititi. El escritor retoma el mito de la ciudad perdida de los Incas denominada Paititi en la que se hallaba un tesoro.

El relato se inicia con una apelación que remeda el estilo juglaresco por la utilización de la segunda persona del plural, pero, al mismo tiempo, se distancia por convocar a “proscritos, carroñas, alcahuetes [...] lacayos, prostitutas” (107). Desde la apertura del relato surge, así, la primera inversión, procedimiento que se repetirá a lo largo del mismo en diferentes niveles y con estrategias diversas. Esta fórmula juglaresca aparece como una parodia y opera de tal

forma porque la apelación a esos individuos abyectos está en boca de un rey, que dejó de serlo, y forma parte de la lacra social formada por todos los personajes convocados<sup>2</sup>. Jean Franco, cuando estudia las formas de la parodia, dice que la conciencia de las diferencias expresada a través de alusiones, resonancias o referencias directas tiene una significación importante en América Latina porque rompe con la tradición metropolitana. De tal manera, insiste en que es necesario ampliar el concepto de parodia para incorporar la trasposición de los elementos de la literatura tradicional a otro contexto<sup>3</sup>. Todos los personajes están contruidos como seres sin destino cuya única ambición es tener un lapso de felicidad basada en los placeres más bajos. Esta especie de juglar siempre le habla a alguien, de esta manera se sostiene la figura del interlocutor en una historia narrada oralmente; esa figura que escucha es, al mismo tiempo, el narrador a lo largo de la escritura. Estamos ante un relato aparentemente oral, es decir que se produce un efecto de oralización muy efectivo apelando en todo el relato mediante vocativos –“señor”–. Sin embargo, a continuación, aparece un narrador que declara ser el interlocutor del juglar que relatará la historia –“Me dice Fernando Barranzuela...” “Me vuelve a decir...” (107)– de quien conocemos su nombre y apellido, Fernando Barranzuela, verificando así la presentación de un personaje/narrador oral de una historia y de un narrador/escucha que la escribe. Este juego pone en evidencia el complejo mecanismo de los efectos de oralización en la literatura que intenta referir la tradición oral, cómo llegan a plasmarse en escritura y, al mismo tiempo, cómo intentan desandar el camino desde una escritura oralizante, mediante la que expone procedimientos y se muestra a sí misma reivindicando esa tradición.

---

<sup>2</sup> Sabemos que para los formalistas rusos el concepto de parodia estaba ligado al de evolución literaria por considerar a la novela como un género en crisis. Una de las formas de expresión de esa crisis es la parodia del estilo y de las formas anteriores. Formas que las narrativas recogen constantemente. Si consideramos esta posibilidad en los cuentos de Jara, observamos una ruptura con el pasado en vías de una función crítica de la ficción narrativa.

<sup>3</sup> Jean Franco se refiere a la novela latinoamericana, consideramos que ciertas características de la parodia descritas en su artículo se pueden verificar en la cuentística que abordamos en nuestro trabajo.

Por otro lado, el personaje aparece en primera persona; se presenta como un soldado negro que habita la zona de Yapatera –Morropón, Piura, Perú–, zona del norte y ubica el relato en la selva al este de los Andes peruanos en la cercanía del Departamento de Madre de Dios. Este personaje inicia un viaje a la selva que remeda el mito de Paititi, lugar escondido según las versiones orales de matriz mítica. En una de las versiones, esta ciudad o país entero de oro es un lugar utópico con características sobrenaturales, habitado por los incas y no siempre tiene una ubicación geográfica precisa. En el viaje hacia ese lugar se presentan obstáculos y se cruza una frontera hacia *otro mundo*. No cualquier persona puede viajar hacia ahí, sólo los campesinos con cualidades y vestimenta incaica en donde encontrarán a los jefes, se trata de un pueblo en donde se trabaja el oro. A veces se superpone el mito escatológico de Inkarrí, o Inca rey, como combinación del Inca asesinado por los españoles que debe resucitar y restablecer la Edad de Oro o, en otras versiones, el Inca está vivo y escondido en Paititi. Una versión urbana modernizada habla de una ciudad perdida con ruinas donde se encuentran tesoros incaicos. Como en todo relato de tradición oral hay muchas versiones sobre el Paititi y todas coinciden en que la cultura actuante es la de los Incas. En la versión que presenta Jara ingresan los habitantes de la cultura africana y de raza negra, mulatos o afrodescendientes y en esto reside la diferencia, cuestión significativa según vemos en este breve recorrido por la ficción peruana. La caracterización que hace el narrador personaje de sí mismo –rebelde, jodido, putaño, con el diablo al lado, avergonzado y alegre, atrevido, testarudo– construye un personaje opuesto al viajero de las versiones míticas, por otro lado, él ya habita en el gran Paititi, es decir en la selva, cuando el Capitán le da siete días de permiso para ir adonde quiera. Barranzuela llega a la casa de una prostituta después de haber atravesado los pantanos selváticos –en lugar de los mares de las versiones míticas–<sup>4</sup>. Todas las sustituciones que ocurren en el cuento de Jara remiten a la degradación, la miseria y la promiscuidad. El mito que se conoce como la búsqueda de El Dorado es un ejemplo, quizá el más completo en América, de los modos en que

---

<sup>4</sup> Para más datos sobre las versiones míticas, consultar Henrique Urbano quien ha estudiado fundada y seriamente la mitología peruana.

un acontecimiento histórico se fue transformado en leyenda y, luego, fue adquiriendo una dimensión mítica y utópica para ser ingreado, por último, en la ficción literaria. Tiene diferentes formas de denominación: El Dorado, Cibola, Paititi, Ciudad de los Césares, Amazonas o la Fuente de la Juventud. En el caso que nos ocupa se registran todos los pasos indicados y debemos agregar que no se puede pensar en etapas superadas porque, hasta en la actualidad, siguen armándose excursiones de historiadores, antropólogos y arqueólogos de diferentes nacionalidades en busca del gran Paititi<sup>5</sup>. El cuento estudiado es un excelente ejemplo de cómo este relato mítico ha sufrido una revitalización en forma de parodia, procedimiento que opera mediante las múltiples inversiones del mito y de la leyenda urbana, antes mencionadas.

En la literatura latinoamericana del siglo XX, la selva es un espacio recurrente desde distintas concepciones de la literatura por lo cual, según las mismas, ha ido adquiriendo diferentes valores y ha sido interpretada por la crítica literaria de diversas formas. Lo cierto es que gran parte de la producción narrativa aparece ya sea como telón de fondo, marco o como protagonista de situaciones incontrolables, riesgosas, devoradoras y hasta iniciáticas. El cruce de los pantanos y la permanencia en la selva por parte de Barrazuela es escabroso por el peligro de ese *habitat* para su cuerpo, ya que se trata de un espacio plagado de insectos y gusanos, entre la suciedad y el descalabro físico del personaje. Sin embargo, también aparece como el ámbito de máxima libertad para el personaje/soldado subsumido en el ambiente de la milicia en donde debe soportar el autoritarismo desmedido e injusto, muerto de hambre y preso del aislamiento impuesto por otros de todas maneras.

El arribo a lo de su prima Aurora también presenta sugerencias sobre la diversidad cultural. La muchacha de la tribu de los yaguas es rubia y de ojos celestes como fruto de la incursión de un suizo vagabundo en ese grupo étnico. En medio de víboras y pantanos que escondían misterios peligrosos, ese espacio representa un paraí-

---

<sup>5</sup> Fernando Aínsa se ha dedicado especialmente a describir este proceso de transformación del mito hasta llegar a la ficción novelesca, tal como él la denomina, en el volumen dedicado a la reescritura del mito de la Ciudad de los Césares (ver Bibliografía).

so terrenal para el personaje porque además de disfrutar sexualmente sin restricciones y de no obedecer órdenes de ningún jefe, es curado de las múltiples picaduras y huevos de gusanos que tenía bajo su pellejo. El terreno paradisíaco se completa con la música y la alegría generalizada de todos los habitantes del lugar, hasta el punto en que la muchedumbre del caserío despoja del cargo de Gran Gobernador de Cushuri y Rey y Señor del Universo a quien lo erigía hasta el momento y se lo otorgan a Barranzuela con el lema siguiente: “ser rey era ser dios” (112). Así, el personaje negro se convierte en virtuoso rey del Paititi y disfruta del baile, sexo continuado y grandes borracheras descontroladas como un dios de la alegría, gobernador y supremo Rey. El ambiente se presenta como un carnaval callejero y surge como un mundo excesivamente alegre en el cual los desbordes permiten invertir las jerarquías y las estructuras. Así el soldado negro es coronado en rey negro en el gran Paititi y todo el pueblo se siente pleno; por ello adviene la posibilidad de un *mundo al revés* con participación popular, con música y baile —dos tradiciones practicadas ancestralmente por las culturas africanas y sus derivaciones en América—. Según Jean Franco, “durante el carnaval el esclavo imitó al amo para burlarse de él” (7). En el contexto de este relato, y aunque no se trate de esclavos —si bien no hay ubicación temporal exacta, es evidente que se trata de tiempos modernos—, cuando a Barranzuela lo coronan precisamente por aclamación popular se ahondan las diferencias interculturales; además lo burlesco también se evidencia en el sometimiento del antiguo Gobernador cuando “una furibunda y feliz muchedumbre del caserío lo despojó a él mismo de su trono de Gran Gobernador de Cushuri y Rey y Señor del Universo, en medio de una gran borrachera...” (112). También aquí la inversión de las jerarquías plantea una crítica social que remite a rupturas múltiples en la sociedad. Las capas sociales más bajas, aunque de manera provisoria, dejan de tener diferencias sociales con el rey o gobernador. Son iguales, se anulan las diferencias entre la gente del pueblo y la clase dirigente por eso la fiesta se expande entre todos. Dice Bajtín: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una [...] liberación transitoria, [...] representa] la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes”

(15)<sup>6</sup>. Así sucede en Yapatera, “un pueblo de milagro” (107), según reza al principio del relato. También así se entiende la convocatoria a los distintos actores sociales, representantes de lo más bajo de la sociedad.

Seguimos ahondando en este aspecto con el objeto de visualizar la espectacularidad de lo ridiculizado. Aparecen una serie de indicios que contribuyen a conformar un verdadero paraíso terrenal: “Una floresta de hombres dedicados al trago, a pescar paiches, cazar motelos a orillas de los lagos y a preñar mujeres a cualquier hora del día [...] un paraíso” (111). Otras en las que la fiesta callejera y popular reina en ese espacio inhóspito como es la selva: “...se armó la mayor fiesta, en donde como a nuevo rey me pasearon con plumas y sobre andas, hasta [...] tuve que decir: ¡ya basta! Y decretaba cinco días de parranda” (112-113). Ese escenario festivo entra en feroz contraste con otros momentos en los que Barrazuela es castigado, pateado y maltratado por órdenes superiores –“El Rey que de dos patadas vuelven a levantar y lo reciben con un aguacero de escupitajos...” (119)– o cuando lo someten a la sumersión en el pozo enfangado del calabozo: “Ahí pasé tres días y tres noches, con el agua a las rodillas, con los zancudos y los mosquitos y las tres mil alimañas [...]; racionado ahora a sólo agua [...]” (121). El descontrol con el alcohol y el sexo también carnalizan el ambiente teatralizándolo: “amanecí con Aurora, desnudos y como llegamos al mundo, en mitad de una calle o en el centro de una plaza donde [...] cualquier muchacho [...]” (113) les ocultaba las prendas con tal de verlos desnudos por las callejuelas o por los puentes colgantes de ese caserío selvático. De tal manera se bestializa o animaliza a los personajes librados al desenfreno de los instintos primarios ya que, si bien disfrutaban del libertinaje, además son capaces de aceptar humillaciones extremas, difíciles de pensar en seres humanos: “podían quemarme vivo o molerme a golpes y humillarme de la peor forma por insubordinación y tenerme amarrado por días en el lodazal del calabozo” (109). También ocurre lo mismo cuando el capitán Indacochea

---

<sup>6</sup> Bajtún (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*) llama “literatura carnalizada” al género cómico-serio que desemboca en la novela europea moderna y cuyos orígenes estudia en Rabelais.

obliga a los cuatrocientos soldados a reiterar la última parte del insulto que él mismo le profería, al estilo de un coro:

El soldado Barranzuela es una mierda, el capitán Indacochea.

¡Una mierda!, los cuatrocientos soldados, a una sola voz.

Un hijo de la carroña.

¡Carroña!

La peor basura que vomitó el mundo.

¡El mundo!

Un perro con sarnas. Un piojo, una náusea.

¡Con sarnas...! ¡Un piojo, una náusea! (120).

El insulto colectivo a coro es un acto obligado por la autoridad por lo tanto aparece como una doble humillación; por un lado, a Barranzuela y, por otro, a la tropa que se ve obligada a repetir semejantes tropelías. Cualquier tipo de acto purificador aparece teñido por lo grotesco ya que cuando el personaje se pregunta cómo se curaron sus heridas y dónde están los huevos de gusano que le reventaban debajo de la piel, se contesta: “al enlodarme hasta el pescuezo, hinchazones, pinchazos y arañones, cicatrizaron en el acto, como lo saben hacer los puercos y los mamíferos de la selva” (121). Estamos ante otra inversión, el lodo del pozo acumulado lleno de bichos putrefactos lo cura y cicatriza. El personaje atraviesa ciclos, algunos muy malos. Luego, un momento de lujuria en armonía, vuelven los malos tratos y finaliza consagrado por haber sido el ejecutor de un acto heroico —salvar a la pequeña hija del capitán que se cayó al río— que lo salva de la iniquidad en la que hallaba sumergido.

Asimismo en los momentos de máxima carnavalización hay una profanación, ya que lo sagrado no aparece y sólo surge el festejo de lo corpóreo, de la genitalidad, del sexo por dinero, el imperio de los vicios como el alcoholismo. En este modo paródico también hay una mezcla de estilos ya que, aunque no hay una ubicación temporal precisa, se utilizan arcaísmos y giros en desuso que desestabilizan la fluidez de la narración. Como no hay precisión temporal, como ya indicáramos, por momentos nos encontramos frente a un universo contemporáneo, mientras que en otros fragmentos estamos en duda y con dificultad para establecer vínculos socio-temporales. En este caso, la sensibilidad carnavalesca está auspiciada por la inclusión de la cultura neo-africana para la cual la música y el baile son constitu-

tivos y los descendientes de la misma los siguen practicando hasta nuestros días. De ahí que la inclusión de la misma en la trama de ficción sea muy pertinente.

### **Mito, utopía y ficción**

Hemos comentado que uno de los caminos frecuentes en los procesos de los discursos va desde los relatos míticos, pasando por los utópicos o viceversa, y de ahí derivan en distintos tipos de narrativas de ficción. Lo que nos parece más interesante es que nos encontramos ante un cuento que nos permite desandar ese camino e ir hallando en su trama las huellas de esos procesos. Por ello hemos ido desmontándolo hasta llegar a vislumbrar cómo se ha procesado el mito, la utopía —quizá sea el relato con menos brillo en este cuento— y las formas de parodización como procedimiento que nos permite ingresar en este discurso de ficción y ver cómo se inserta en las formas de la tradición literaria.

De tal manera que la fórmula juglaresca europea de tradición oral se reescribe en forma paródica; para ello, las inversiones y sustituciones —en la mayoría de los casos se trata de operaciones burlescas— se reproducen en todos los niveles del relato y cumple con la denuncia social ante los abusos del poder ejercidos sobre la población subordinada, los soldados. La caracterización de los personajes reviste matices caricaturescos que contribuyen a este tipo de sátira con crítica social trabajada desde las tradiciones ancestrales y de mayor difusión, tales son las versiones del mito del gran Paititi. Es evidente, según lo hemos descrito, el interés por mostrar un universo diverso en el cual la hibridación cultural o la heterogeneidad es parte constitutiva de la vivencia de los personajes.

Así, el mito incaico y sus múltiples reformulaciones contemporáneas, la cultura urbana fruto de una modernización degradada, las tradiciones africanas actualizadas en la selva peruana, tanto como la cultura europea ingresada por la Conquista y su puesta en acto en el mundo del siglo XX son procesadas por un tamiz en el que se resuelve la vida cotidiana de estos personajes. En el principio de este trabajo citamos a Ana Pizarro; en este momento, retomando sus palabras, podemos decir que estamos ante un escritor que pertenece a

aquéllos que legitiman su origen y lo revitalizan insertándose en la tradición occidental.

Por otro lado, Fernando Aínsa sostiene que con la llegada del mito a la ficción, éste pierde “la dosis de creencia que lo sustentaba y [gana] en la libertad necesaria para las variantes de la creación individual en que se expresa” (66); en otras palabras coincide con lo dicho por Pizarro. Agregamos que Jara trabaja la textura narrativa sobre las tradiciones literarias americanas y europeas. La elección de un género ancestral de tradición oral como es la intervención de un juglar, sumada a la evidencia en la misma escritura de quien cristaliza la oralidad en escritura —el narrador interlocutor de aquél—, muestra un trabajo en y de la escritura y una conciencia plena como escritor. Cuando Genette estudia el sistema clásico distingue tres estilos de transgresión lúdica o satírica: uno de ellos es la parodia. Según nos dice, consiste en aplicar “un texto noble” a “una acción (real) vulgar muy diferente de la acción de origen” (175). Esto es precisamente lo que ocurre en este cuento en las fórmulas de apertura. Por otro lado, la parodia como formato implica un tratamiento sutil en busca de un sentido diferente que remite al pasado desde el presente en un viaje de ida y vuelta que resemantiza la tradición.

Como ya hemos dicho arriba, se retoma el mito del gran Paititi de una manera muy distorsionada, con múltiples inversiones en las que funcionan los procedimientos paródicos. Todo lo sublime en el relato mítico se convierte en vulgar, degradado y hasta miserable. Todo lo diáfano y divino, en sucio y profano. Tampoco podemos hablar de la actualización del relato mítico como tal, sino que se retoman algunos elementos de aquél y se re-contextualizan con otros fines. La búsqueda del Paititi es un lugar común no como relato mítico sino como leyenda modernizada, la fuerza del nombre propio —Paititi— opera como referencia mítico-ancestral aunque se trate de una excursión de búsqueda contemporánea. De manera que eso también funciona entre lectores con cierta enciclopedia sobre el tema, remitiendo a múltiples líneas de sentido que se clausuran en tanto y en cuanto no se la posea.

Desde otro ángulo de enfoque, si bien lo mítico se refiere a tiempos anteriores a la constitución de la sociedad, también opera una dimensión utópica que consistiría en la propuesta de que el *otro* cultural tenga acceso al poder, lo que representaría una alternativa a

lo ya existente, un mundo posible articulado en este relato a través de la reformulación del mito americano. Y trabajamos con el concepto *dimensión utópica* porque se trata sólo de un tinte, un matiz. Una de las características que se cumple del relato utópico es que reorganiza materiales producidos con anterioridad en géneros diferentes; por ejemplo, una nueva manera de presentación que revierte las categorías tradicionales del relato juglaresco.

Este cuento tiene un trabajo discursivo muy rico que permite ir desenvolviendo diferentes capas: la parodia, la ironía, lo mítico, la leyenda, lo carnavalesco, la dimensión utópica y otras tantas que no hemos penetrado en este trabajo. Sin embargo, todas las capas se reinsertan una en la otra. En el trabajo crítico vamos destapando una a una, aunque en realidad la urdimbre del texto es una sola. Nos propusimos en esta lectura interpretativa desmontar en varios niveles la discursividad con el objeto de penetrar en el sentido de esta narrativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bastide, Roger. *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Madrid: Alianza, 1969.
- Carazas Salcedo, María Milagros. "Imagen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea". Tesis de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. UNMSM, 2004. (Versiones digitales de la UNMSM). [www.unmsm.edu.pe](http://www.unmsm.edu.pe)
- Franco, Jean. "La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana". *Punto de vista* I, 1 (Buenos Aires, marzo 1978): 3-7.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Jahn, Janheinz. *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- Jara Jiménez, Cronwell. *Barranzuela, un rey africano en el Paititi*. Lima: Re Creo, 2007.
- . *Babá Osaím, cimarrón, ora por la santa muerta*. Lima, Perú: CONCYTEC, 1989.
- Miranda, Franklin. *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005.

- Moreno Fragnals, Manuel. *África en América Latina*. México, DF: Siglo XXI, 1987.
- Patiño Roselli, Carlos. "La función identificadora del lenguaje". *Enunciación* 9. Revista de la Universidad Distrital Francisco de Caldas, Colombia. <http://gemini.distrital.edu.co>
- Pizarro, Ana. *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2004.
- Tinianov, Iuri. "Per una teoria della parodia". *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo, 1968.
- Tyuleneva, Vera. "La leyenda del Paititi: versiones moderna y coloniales". *Revista Andina* 36 (Cuzco, 2003): 193-211.
- Urbano, Henrique, compilador. *Mito y simbolismo en los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993.
- . *Modernidad en los Andes. Estudios y debates regionales andinos*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales "Bartolomé de Las Casas", 1992.
- Vilanova, Núria. "En busca de una identidad: un recorrido por la obra de Cronwell Jara". *Memorias de JALLA Tucumán 1995*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997. 391-400.

Copyright of Revista de Critica Literaria Latinoamericana is the property of Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.