

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



El discurso de la historia, la violencia y la religión en dos novelas históricas peruanas de la década de 1990: *Sol de los soles* de Luis Enrique Tord y *Yo me perdono* de Fietta Jarque

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Literatura
Hispanoamericana que presenta:

Rossina Alda Leceta Gobitz

Asesora:

Ana María Francesca Denegri Álvarez-Calderón

Lima, 2024

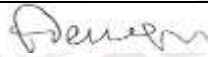
Informe de Similitud

Yo, Francesca Denegri, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis de investigación titulada “El discurso de la historia, la violencia y la religión en dos novelas históricas peruanas de la década de 1990: *Sol de los soles* de Luis Enrique Tord y *Yo me perdono* de Fietta Jarque”, del/de la autor(a) Rossina Alda Leceta Gobitz dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 4%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/02/2025
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 21 de febrero de 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Denegri Alvarez Calderon, Ana María Francesca</u>	
DNI: 06521737	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8842-9247	

A mi madre



Agradecimientos

El presente trabajo de investigación ha sido posible gracias al apoyo y afecto constante de un grupo de personas al que quisiera mencionar. En primer lugar, están mis padres, Rosa Gobitz, quien ya no nos acompaña, y Humberto Leceta, cuyo amor ha sido, es y será siempre el centro de mi existencia. Por su parte, mis queridos hermanos Fernando y Estefanía Leceta, y mi tío Víctor Gobitz, me han apoyado y alentado de manera decisiva en esta etapa de mi vida universitaria. Francesca Denegri, mi asesora, se ha encargado de guiarme con rigor y paciencia por el camino de la investigación académica. No puedo dejar de mencionar tampoco a Rauf Neme, cuya amistad ha sido un sostén permanente en este trayecto. Finalmente, quiero agradecer a Fernando Rodríguez por cada conversación que hemos tenido en los últimos años sobre la colonia y su persistente influjo en la vida nacional.



Resumen

La presente investigación aborda el modo en los que los discursos de la historia, la violencia y la religión se intersectan y constituyen el sentido de dos novelas históricas peruanas de la década de 1990, *Sol de los soles* (1998) de Luis Enrique Tord y *Yo me perdono* (1998) de Fietta Jarque. Para este fin hemos empleado el concepto de *zona de contacto* desarrollado por Mary Louise Pratt ([1991], 2010) en el cual surgen nuevas formas culturales producto del encuentro desigual entre el mundo andino y occidental. Nuestra hipótesis se centra en que, en este contexto, los discursos de la historia y el poder, así como el de la política y la religión operan como motivos centrales de ambas narraciones, configurándolas. Nuestro análisis se desarrolla en dos capítulos: en el primero, estudiamos las nociones de poder (Toscano López, 2016) e historia (Dussel, 2003) en ambas novelas para concluir que estos se imbrican con las estructuras del mundo colonial. En el segundo, empleamos los conceptos *hibridez* (Pulido Ritter) y *conversión* (Ramos, [2010], 2017) para estudiar las manifestaciones culturales novedosas de la *zona de contacto*. Para el presente trabajo, hemos utilizado planteamientos teóricos provenientes de la teoría literaria, la historia y la antropología.

Palabras claves: historia, violencia, religión, novela, discurso

Abstract

The present investigation addresses the way in which the discourses of history, violence and religion intersect and constitute the meaning of two Peruvian historical novels from the 1990s, *Sol de los soles* (1998) by Luis Enrique Tord and *Yo me perdono* (1998) by Fietta Jarque. In order to do this, we have used the concept of *contact zone* developed by Mary Louise Pratt ([1991] 2010) in which new cultural forms emerge as a result of the unequal encounter between the Andean and Western worlds. Our hypothesis is that in this context, the discourses of history and power, as well as politics and religion, operate as central motifs of both narratives, configuring them. Our analysis develops in two chapters: in the first one, we study the notions of power (Toscano López, 2016) and history (Dussel, 2003) in both novels to conclude that these are intertwined with the structures of the colonial world. In the second one, we use the concepts of *hybridity* (Pulido Ritter) and *conversion* (Ramos, [2010], 2017) to study the novel cultural manifestations of the contact zone. For this work, we have used theoretical approaches from literary theory, history and anthropology.

Keywords: history, violence, religion, novel, discourse

Índice

Informe de similitud.....	1
Dedicatoria.....	2
Agradecimientos.....	3
Resumen.....	4
Introducción.....	7
Capítulo I. Historia y poder en <i>Sol de los soles</i> y <i>Yo me perdono</i>	
1. La representación de la conquista y la colonia	11
.....	
1.1 El discurso de la historia en <i>Sol de los soles</i>.....	15
1.2 Discurso y poder en <i>Sol de los soles</i>.....	28
1.3 Cuzco: representación, corrupción y parodia en <i>Yo me perdono</i>.....	39
1.4 El discurso de la corrupción.....	44
1.5 Dos celebraciones en clave irónica: el carnaval y el Corpus Christi.....	51
Capítulo II. El discurso religioso en <i>Sol de los soles</i> y <i>Yo me perdono</i>	
2. Religiosidades en conflicto: cosmovisiones andina y occidental en <i>Sol de los soles</i> y <i>Yo me perdono</i>.....	61
2.1 El Taqui Oncoy como eje articulador en <i>Sol de los soles</i> y <i>Yo me perdono</i>.....	66
2.2. La Compañía de Jesús y un proyecto de país: la «monarquía cristiana» en <i>Sol de los soles</i>.....	72
.....	
2.3 Un ídolo de la resistencia indígena: el Punchao o <i>Sol de los soles</i>.....	79
2.4 La heterodoxia religiosa en <i>Yo me perdono</i>.....	86
2.5 Dos socios conjurados y la «voluntad de saber» en <i>Yo me perdono</i>.....	92
2.6 Ángeles y huamincas en la zona de contacto.....	97

Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	110
Anexos.....	116



Introducción

La narrativa histórica de tema colonial ha concitado en los últimos años a diversos lectores que buscan explorar ficciones sobre nuestro pasado virreinal. Durante los mismos se han publicado algunas novelas con éxito de lectoría sobre un subgénero que está desarrollando sus posibilidades de expresión en el Perú. Quizás la más emblemática sea *El espía del Inca* de Rafael Dumett (2018), que ha generado el interés del público y la crítica. También podríamos mencionar *Los Túpac Amaru* (2018) de Omar Aramayo; las dos novelas sobre personajes femeninos singulares de la colonia como *La Perricholi. Reina de Lima* (2019) y *Francisca: princesa del Perú* (2023) de Alonso Cueto; la reedición de 2022 de *Malambo* de Lucía Charún-Illescas; *Muchas veces dudé* (2022), sobre Guamán Poma de Ayala, de Luis Nieto Degregori; y *El año en que nació el demonio* (2023) de Santiago Roncagliolo, entre otras.

Menos frecuentes son los trabajos críticos sobre novelas de temática colonial. El de publicación más reciente es *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea* de Concepción Reverte-Bernal (2020). Dicha investigación, de carácter más bien formal, tiene como principal virtud sistematizar un conjunto de novelas desde mediados de la década de 1990 hasta inicios del siglo XXI. Otro trabajo que reviste de interés es el elaborado por Natalia Matta Jara en su tesis doctoral en la Universidad de Brown de 2008, *Historia y modernidad en el Perú: mestizaje y utopía andina en la narrativa histórica contemporánea*, la cual discurre sobre el tema del mestizaje, tomando como punto de partida las ideas de Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. La investigación de

Matta Jara aborda un corpus de novelas publicadas alrededor de 1990 y los primeros años de la década de 2000, y se centra en la discusión en torno a la tradición y la modernidad en la novela histórica peruana. Más recientemente, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, apareció la notable tesis de Daniela Oyola Valdez para optar por el título de licenciada en Literatura Hispánica, *Las polémicas sobre el Inca Garcilaso: textualidad, contraescritura y novela en Poderes secretos de Miguel Gutiérrez* (2019). Su principal virtud es estudiar esta obra de Gutiérrez, que trata lateralmente el tema colonial, desde la teoría crítica contemporánea. Finalmente, podemos citar, aunque quedó trunca debido al temprano fallecimiento de su autor en 2022, la tesis doctoral de Luis Francisco Tumi Guzmán por la Universidad de Navarra: *Historia, imaginario y ficción en la película Rosa Mística (2018) de Augusto Tamayo*, un estudio sobre la representación del mundo colonial en el filme que esboza la vida de Santa Rosa de Lima.

Cabría preguntarse, entonces, ¿por qué estudiar un corpus de novelas sobre temática colonial que, si bien se ha enriquecido en los últimos años, aún no llega a consolidar una tradición dentro de nuestra narrativa? Más aún: ¿por qué estudiar dos novelas de la década de 1990, cuando esta suerte de pequeño «boom» de novelas históricas todavía no se había producido? Las respuestas a estas interrogantes tienen varias aristas y nos gustaría poder presentarlas en orden.

En primer lugar, el universo de la conquista y la colonia brinda un potencial muy rico para ser novelizado y estudiado críticamente. Todavía no hemos entendido la dinámica de conflictos y desencuentros que hemos heredado desde la época colonial. Durante los mismos, en la *zona de contacto* (Pratt, [1991] 2010, p.33), tuvieron su origen varios de los conflictos que aún atañen a nuestra nación, principalmente la discriminación de etnia, raza y género. Por eso interesa comprender los ciclos de violencia que se han perpetuado en el Perú, los que se remontan a periodos tan lejanos como la colonia y que resurgen en nuestra época. De dicho

modo, resulta indispensable volver la mirada sobre estas etapas históricas que han sido determinantes en nuestra formación como nación a través del discurso literario y ficcional de algunas novelas claves de fines del siglo pasado.

En segundo lugar, las décadas sombrías del país, que van desde 1980 hasta el 2000, tuvieron efectos significativos en nuestra sociedad y nuestras expresiones artísticas. El régimen autoritario que vivimos los peruanos, la amenaza permanente de la violencia senderista y del Estado, y la corrupción y la consecuente crisis y pobreza que se cernían sobre nuestra población marcaron a fuego esos años. La literatura, como expresión artística, dio cuenta de ello y las novelas que estudiaremos en esta investigación exploran los efectos permanentes de las violencias ejercidas desde el siglo XVI en adelante, las cuales, lejos de desaparecer, retornan en brotes periódicos que amenazan nuestra vida como nación.

Con respecto a la presencia de la novela histórica en la narrativa peruana, existe lo que podríamos denominar una tradición incipiente de este género originada desde el siglo XIX, desarrollada en el siglo XX y que en el siglo XXI pareciera encontrar sus propios cauces y lenguajes. Visto desde el arco del bicentenario conmemorado en 2021, la novela histórica goza de relativamente buena salud y la temática colonial es, sin duda, uno de sus elementos constitutivos.

Nuestro trabajo abordará dos novelas ambientadas en la conquista y la colonia: *Sol de los soles* (1998) de Luis Enrique Tord y *Yo me perdono* (1998) de Fietta Jarque. Ambas novelas coinciden en la fecha de publicación y comparten similitudes temáticas y formales. La fecha de publicación se enmarca en las postrimerías del siglo pasado, en el que ambas se inclinan por el abordaje de los conflictos nacionales desde la perspectiva histórica. Por otro lado, las coincidencias temáticas en los textos de Tord y Jarque se centran en torno al Cuzco y sus élites. Los acontecimientos que se suceden en la antigua ciudad imperial dan forma a la futura nación peruana y sus manifestaciones culturales más originales. Finalmente, entre las

coincidencias formales está la presencia de un narrador que organiza la trama y paulatinamente cede su perspectiva a diferentes voces en los respectivos relatos.

Para nuestro análisis en la presente investigación hemos propuesto un primer capítulo sobre historia y poder, y un segundo capítulo sobre política y religión en ambas novelas. El capítulo I aborda, en primer lugar, la representación de la conquista y la colonia en *Sol de los soles* y *Yo me perdono*, el discurso de historia y del poder en la primera novela, y la corrupción y la parodia en el Cuzco representado en la segunda novela, así como las celebraciones del Corpus Christi y del carnaval. El capítulo II explora el discurso religioso en las novelas de Tord y Jarque y cómo la perspectiva europea y la cosmovisión andina se presentan en conflicto. Luego se desarrolla el estudio del Taqui Oncoy como eje articulador de ambas obras, el proyecto de la denominada «monarquía cristiana» en *Sol de los soles*, el ídolo Punchao como símbolo de resistencia indígena, la heterodoxia religiosa en *Yo me perdono*, la voluntad de saber en dos personajes de esta novela, así como la interpretación de la figura del ángel y del *huaminca*.

Para concluir, quisiéramos señalar el aporte que deseamos realizar al estudio de novelas de tema colonial en la narrativa peruana. La elección de nuestro tema de investigación obedece al interés por vincular dos campos de estudio a través de la ficción histórico-novelística contemporánea de temática colonial. Si bien nuestro trabajo no es estrictamente una investigación sobre estudios coloniales, sí aborda discursos que lo constituyen, tales como la historia, el poder y la religión, y se sirve de disciplinas afines, como la antropología y la historia. De otro lado, hacemos nuestro el interés por explorar los lenguajes empleados para crear novelas históricas en el Perú desde finales de la década de 1990. A ello dedicaremos nuestros mejores esfuerzos en la presente investigación.

Capítulo I

Historia y poder en *Sol de los soles* y *Yo me perdono*

1. La representación de la conquista y la colonia

En 1998, dos novelas históricas que tratan sobre los últimos años de la conquista y el primer siglo de la colonia concitaron la atención del público especializado. La primera, *Sol de los soles*, del antropólogo y narrador Luis Enrique Tord, relata las vicisitudes que enfrentó el virrey Francisco de Toledo en 1572, en su intento por sofocar la rebelión de los incas de Vilcabamba. *Sol de los soles* ganó el Premio Novela de la Universidad Federico Villarreal por su documentado retrato de la sociedad cuzqueña del siglo XVI. Esta novela se enmarca dentro de un proyecto cuentístico y novelístico que incluye textos como *Oro de Pachacamác* (1985), *Espejo de constelaciones* (1991), *Fuego secreto* (2005) y *Bestiario celestial*. El tema principal en ellos es la historia del Perú y su vínculo con el devenir de lo que el intelectual limeño entendía por nación peruana. Asimismo, Luis Enrique Tord es autor de numerosos textos académicos y artículos periodísticos. Por su parte, *Yo me perdono*, es la primera novela de la periodista y narradora Fietta Jarque quien es autora de otra ficción histórica, *Madame Gauguin* (2022) sobre la hija de Flora Tristán, además de crónicas, entrevistas y una colaboración con el pintor Fernando de Szyszlo. Esta recrea la historia de cuatro personajes masculinos que en 1625 buscaron hacer de una pequeña iglesia en las cercanías del Cuzco «un centro de poder religioso», como reza el texto de contratapa de la novela (Jarque, 1998). Así, dos autores peruanos enfocaban su mirada hacia el pasado, específicamente hacia la etapa

virreinal, en un intento por entender, desde el discurso de la novela histórica, el conflicto social y político que desgarraba al país en las postrimerías del siglo XX.

El subgénero de la novela histórica ha sido definido por Robin Lefere como aquel que «describe los procesos de construcción de identidades y de los devenires nacionales de cara al Futuro pero también a la luz del Pasado» (SIC 2013, p. 9). En efecto, tal es el propósito que subyace en ambas novelas y lo que constituye uno de sus mayores aportes a la narrativa peruana contemporánea.

En el Perú, la primera novela de corte histórico es el folletín de 1844 *Gonzalo Pizarro*, de Manuel Ascencio Segura, el cual esboza un retrato del conquistador rebelde a la Corona española. En el siglo XIX, las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma son también antecedentes de la narración de corte histórico, aunque estas difieren por su brevedad, enfoque y tono festivo de las novelas de Tord y Jarque. También se pueden mencionar las novelas históricas de Dávalos y Lisson (1904, 1920, 1924 y 1929) y *Roque Moreno* de Teresa González de Fanning (1904). Asimismo, el texto de José Antonio Bravo, *Cuando la gloria agoniza. Ireré Mayó: El Brujo*, publicado en 1989, narra el auge y declive de la ciudad de Zaña desde tiempos prehispánicos hasta la colonia, y, en ese sentido, es un antecedente de los textos que estudiamos debido a su apuesta por la constitución de una cultura híbrida. En la década de 1990¹ se publicaron *Poderes secretos* (1995) de Miguel Gutiérrez, *Diario del Inca Garcilaso* (1996) de Francisco Carrillo Espejo, *La Quimera y el Éxtasis* (1996) de José Antonio Bravo y *El encomendero de la adarga de plata* de Carlos Thorne Boas (1999). Ya en el siglo XXI, aparecen *Malambo* (2001) de Lucía Charún-Illescas, *El llanto en las tinieblas* (2003) de Sandro Bossio, *El paraíso del Arcángel San Miguel* (2003) de Mario Suárez Simich, *Negujón* (2005) de Fernando Iwasaki, *Muchas lunas en Machu Picchu* (2006) de

¹El corpus de novelas históricas entre 1990 y 2018 que señalamos está consignado en el libro de Concepción Reverte Bernal *La época colonial en la narrativa contemporánea peruana* (2020). Conocíamos algunas de ellas por reseñas periodísticas o artículos académicos, pero la sistematización de Reverte Bernal ha sido de mucha utilidad para esta sección.

Enrique Rosas Paravicino, *Cápac Cocha. Del diario de Rosa Francisca Ureta* (2006) de Zoila Vega Salvatierra, *La rosa del Virreinato* (2007) de Jeamel Flores Haboud, *Asesinato en la Gran Ciudad del Cuzco* (2007) de Luis Nieto Degregori, *El Palacio del Almirante* (2007), *La montaña roja* (2008) y *El imperio en llamas* (2015) de Luis Enrique Tord y *Machipharo* (2008) de José Antonio Bravo. Sin embargo, es con *El espía del Inca* de Rafael Dummett (2018) que el subgénero alcanza una madurez con un texto exitoso en crítica y lectoría. A esa novela le han seguido *Los Túpac Amaru* (2018) de Omar Aramayo, *La Perricholi. Reina de Lima* (2019) y *Francisca, princesa del Perú* (2023) de Alonso Cueto, *Muchas veces dudé* (2022) de Luis Nieto Degregori y *El año en que nació el demonio* (2023) de Santiago Roncagliolo. En ese sentido, *Sol de los soles* y *Yo me perdono* son antecesoras de un interés por el tema histórico que se viene gestando en la literatura peruana más reciente.

En la década de 1990, durante el gobierno de Alberto Fujimori, se produjo la captura de Abimael Guzmán y la implantación de sistema neoliberal que socavó las relaciones comunitarias de la sociedad peruana. Los años finales del siglo XX significaron un momento traumático en la memoria nacional, dado que el conflicto armado interno (CAI) enfrentó a los distintos sectores de la sociedad peruana, al tiempo que se sufrían graves violaciones a los derechos humanos. En este contexto, la literatura dio cuenta de las tensiones que experimentaba el país a través de la pregunta por la identidad y la memoria, que son, como veremos en este trabajo, los temas transversales de las novelas de Tord y Jarque. *Sol de los soles* y *Yo me perdono* abordan los orígenes traumáticos de la nación peruana, específicamente el momento del encuentro entre los conquistadores españoles y los indígenas vencidos y la nueva cultura que surge en ese mundo resquebrajado, pero no destruido. En este universo conflictivo, la cultura emergente y sus incipientes manifestaciones son el tópico de ambas novelas.

Tord y Jarque recrean la historia del Perú desde sus márgenes y este es el aporte de sus novelas. Usualmente, una nación constituida elabora una narrativa sobre sus orígenes y su devenir mediante la instauración de fechas y héroes. Dichas efemérides y sus protagonistas son recordados desde la memoria oficial, o memoria nacional, a través de las instituciones oficiales y buscan ser instauradas en las generaciones venideras. Sin embargo, Tord y Jarque no se enfocan en los héroes oficiales de la historia peruana. En *Sol de los soles*, se narra la rebeldía de los incas de Vilcabamba, los conflictos de las panacas cuzqueñas y las estrategias de supervivencia de los vencidos. Por su parte, en *Yo me perdono*, los discursos desde el margen, es decir, del religioso transgresor, el judío encubierto, el indio descastado, el enamorado rechazado y la víctima infantil son los que posibilitan la trama de la novela. Siguiendo las ideas de Maurice Halbwachs en «Memoria colectiva y memoria histórica» (S/F), lo que podemos constatar es que bajo la capa homogénea de la historia oficial, existen otras múltiples compuestas por voces disímiles, discordantes y silenciadas. La superposición de los discursos oficiales y de estos discursos marginales genera una tensión en el núcleo narrativo y constituye la trama de ambas novelas y este es un aspecto que pienso observar con atención en mi trabajo.

En un estudio de reciente publicación sobre novelas ambientadas en la época colonial, Concepción Reverte Bernal sostiene que en la mirada de muchos narradores (entre ellos, Tord y Jarque) el virreinato se define como un momento histórico de resistencia y sincretismo cultural (2020, p.6). La propuesta de ambos narradores coincide con esta idea. Reverte Bernal propone a la conquista y la colonia como un periodo de dominación en el que se sometió a la población andina a un régimen que la sujetaba a través del ejercicio de la violencia, pero también de una nueva cultura. En este contexto de dominación se desarrollan ambas novelas. *Sol de los soles* narra el cambio de sistema de gobierno en el territorio conquistado. Este podía, según la propuesta de la novela, adoptar dos formas: la monarquía encabezada por el

rey de España o la monarquía liderada por un heredero de la realeza indígena y la élite religiosa hispana. En *Yo me perdono*, se explora el surgimiento de una sociedad cortesana en el Cuzco del siglo XVII y la expulsión de todos los elementos ajenos a su rígido cuerpo social. En ambos casos, la manera y las distintas estrategias cómo resisten o negocian los sujetos andinos o marginales es el núcleo de la narración.

1.1 El discurso de la historia en *Sol de los soles*

La línea argumental de *Sol de los soles* de Luis Enrique Tord aborda la destrucción del reino rebelde inca de Vilcabamba, instaurado hacia la primera mitad del siglo XVI, cuyo último monarca, Túpac Amaru, es capturado y ajusticiado por el virrey Toledo. Con la muerte de este soberano concluye el periodo de la conquista y se inicia el de la colonia. A la secuencia lineal de acontecimientos se yuxtapone otra de carácter privado, en la que los vínculos familiares, la intrigas por el poder y el sometimiento de la mujer ocupan un lugar igual de importante. El discurso del poder y el discurso de la historia son aludidos en los dos epígrafes con los que se inicia la novela que estudiaremos más adelante. Recordemos que el poder para Foucault es un movimiento heterogéneo, que funciona a través de la tensión entre los vectores que lo conforman, lo que a su vez produce las relaciones sociales. Este está inscrito en prácticas históricas concretas, fabricando así la subjetividad de individuos determinados (cit. en Toscano López, 2016, p.123). La historia también es un discurso del poder, a través del cual se somete a los sujetos mediante la fascinación y el temor. Asimismo, Foucault plantea una oposición entre historia oficial y contrahistoria, que es la crítica, ataque y recuperación del poder por parte de los vencidos (Dussel, 2003, pp.13-14), dinámica que se observa en las dos novelas estudiadas en este trabajo.

Una de las características de la historia en *Sol de los soles* es que esta no es lineal, sino cíclica. Ello guarda relación con la noción de temporalidad en el mundo andino, que es

diferente al de la racionalidad occidental. De acuerdo con Eusebio Manga Quispe, en el mundo andino

al espacio —largo, ancho y profundidad— y al tiempo —pasado, presente y futuro— los conjuntaron en una sola unidad delimitada para organizar los acontecimientos o dicho de otra forma los periodos históricos, ubicados dentro de un bucle donde se halla un tiempo-espacio definido que se llama **pacha** (que recoge al espacio y al tiempo). Y estos espacios-tiempos autónomos se concatenaron formando espirales (vistos desde arriba) o en una sucesión de bucles o helicoides (visto de frente). Y, dentro de cada constructo espacio-temporal, surge el **tiempo presente extendido**, delimitando a un espacio-tiempo aún más corto con su propio pasado, su presente (para generar un *allinkaysay* o buen vivir) donde es posible construir con los tiempos que uno dispone un futuro esperado controlable humanamente, dentro del propio «presente extendido». (Manga Quispe, *SIC* 2023, p.6).

La representación de dicha noción de temporalidad en la novela se inicia desde los epígrafes con que se abre, los cuales tienen distinta procedencia, una andina y otra occidental. En primer lugar, se encuentra una frase de la *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú* de Juan de Santa Cruz Pachacuti Salcamaygua², cronista andino de la primera mitad del siglo XVII. Esta es una oración en quechua que acompaña un dibujo del altar del Templo del Sol en el Cuzco: «*Vira cochan pacha yachachip. Unan chan o ticcicapacpa. Unanchan o ttonapa, pacha yocpa Unanchan cay cari: “Cachon cay huarmi cachonñispa”, Unanchanpaytayuyarina, Intipintintin, ticci, moyo camac...*» (Tord, 1998, p.7). Su traducción

²Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (Virreinato del Perú, s.m. s. XVI – p.m. s. XVII) fue un cronista indígena del que se tienen pocos datos biográficos. Es el autor de la *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*, escrita alrededor de 1613, la cual recopila tradiciones acompañadas de dibujos escritas en castellano con frases en quechua y aymara. El dibujo más famoso de la *Relación* es el que representa al altar mayor del templo del Coricancha y que para muchos estudios es un ejemplo de la cosmogonía andina. (Real Academia de la Historia. Biografías, S/P).

al español, que también se incluye en la novela, es la siguiente: «Símbolo de Viracocha, quien origina que el Universo sea habitado. Símbolo del monarca que pone los fundamentos. Signo de Tunupa (señor de los mandan), quien señala nombrando: Este sea varón, ésta sea mujer, sentido de recordarlo a él, Sol de los soles, creador, alma de la esfera celestial» (p. 7). La segunda cita pertenece a un relato de Kafka, «La construcción de la muralla china»: «Las batallas más remotas de la historia se están librando ahora mismo» (p. 7). Ambas citas unen el ámbito mítico con el letrado en la concepción de la historia, dos discursos que maneja el narrador en *Sol de los soles*. Por un lado, la oración de Santa Cruz Pachacuti debe interpretarse a la luz del dibujo que lo acompaña (VER ANEXO 1). Para la estudiosa Carmen Bernard, esta es una condensación de las creencias andinas, vinculadas con el calendario agrícola y la alternancia del día con la noche. En este dibujo se observa un altar a la manera cristiana, pero que encubre creencias prehispánicas vinculadas a ciclos míticos (2019, p. 18). Por otro lado, en el cuento «La construcción de la muralla china» de Kafka, la perpetua edificación de la misma representa también un ciclo de eterno retorno impuesto a los sujetos que la construyen (Chytrá, S/F, p. 3). En los dos casos se evidencia que el tiempo cíclico rige el universo novelado.

Un tercer elemento que refuerza esta idea es que cada parte significativa de la novela—la Advertencia y los trece capítulos— se inicia con la inclusión de un dibujo de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. Para comprender mejor este mecanismo de inclusión de elementos gráficos seguiremos una idea de Mercedes López-Baralt, quien afirma que la obra de Guamán Poma sirve como un repositorio de la memoria colectiva andina para articular promesas mesiánicas, como en el caso del mito del Inkarrí (López-Baralt, 1993, p. 33). Este es un relato mítico y mesiánico que narra la esperanza del mundo andino en su reconstitución después de la conquista. Entre los elementos históricos a los que alude están, además de la muerte de Atahualpa, la ejecución de Túpac Amaru I,

descrita en la novela y que es una de las vertientes del mito del Inkarrí que sobrevuela todo el relato. José María Arguedas, en su trabajo sobre mitos quechuas poshispánicos, señala que existen tres versiones distintas, pero que el personaje es el mismo: «Inkarrí, nombre mixto que proviene de la contracción de la palabra quechua Inka y de la castellana rey». (Arguedas, 1987, p. 173). Por su parte, Santiago López Maguiña resume el mito de manera bastante clara: «Inkarrí es una divinidad fragmentada por los españoles, cuyas partes diseminadas por distintas zonas del Perú se hallan reconstituyéndose, y se espera que llegará el día en que esa recomposición termine. En ese momento, el mundo del pasado se reestablecerá» (2015, S/P). Los dos epígrafes (de Santa Cruz Pachacuti y Kafka) y el dibujo de Guamán Poma señalan la búsqueda para articular el discurso mítico con el histórico. Su propósito es sugerir que en la génesis misma de la nación peruana hay lugar para la esperanza de un cambio radical de la situación de la población vencida: el regreso del Inkarrí tan ansiado como temido por los personajes de *Sol de los soles*. A lo largo de la narración, los personajes de origen andino (los miembros de las panacas reales, los incas de Vilcabamba y el pueblo como colectivo) y algunos personajes españoles que muestran simpatía por los primeros (el judío encubierto Luis de Santángel, el español Sarmiento de Gamboa y los miembros de las órdenes jesuita y franciscana) apuestan por esta transformación radical de la realidad, pero a causa de la falta de cohesión de sus proyectos dicha transformación no se produce y se convierte en una promesa para el futuro, que, aventuramos, se prolonga hasta la misma génesis de la novela en la década de 1990. Dicha condición de promesa incumplida, pero al mismo tiempo siempre anhelada por los sujetos representados en *Sol de los soles* es el centro del texto y de esta idea se desprende toda su fuerza argumental, como se advierte en los tres hechos que ocurren luego de la ejecución de Túpac Amaru.

En *Sol de los soles*, ello se puede advertir en tres hechos que ocurren luego de la ejecución de Túpac Amaru. El primero de ellos es el matrimonio entre dos miembros de las

más altas estirpes española e indígena: Martín García de Loyola, descendiente del fundador de la orden de los jesuitas³ y la sobrina del difunto inca, Beatriz Clara Coya. El narrador señala que esta unión: «¡Era un matrimonio que vincularía a toda la sociedad: españoles, criollos, mestizos, indígenas, quienes, junto con la Iglesia y los jesuitas, veían unificar sus intereses con esta boda!». (Tord, 1998, p. 316), y hace hincapié en esta unión al encerrar el comentario en signos de exclamación. La emotividad explícita de la frase muestra que los afectos del narrador se identifican con este proyecto de nación y que lo apoya por su cercanía al poder. No obstante, cabría observar que el hecho de que la iniciativa de esta unión parta de la Iglesia y, específicamente, de la orden jesuita, que es caracterizada como intelectual y elitista en la novela⁴, impide que el elemento popular participe de ella y aleja la posibilidad de un cambio del *statu quo* inmediato desde las bases de la sociedad. El matrimonio del capitán español y la princesa inca representa para el narrador la simiente de la futura unidad de la nación, pero cabe resaltar que su origen es violento: el esposo de la princesa es también el captor de su tío, el inca Túpac Amaru, a quien aquel ha llevado encadenado al Cuzco. La idealizada unión que propone el narrador es una imposición desde el Estado y la Iglesia, y un ejercicio de la violencia patriarcal contra la novia. Es cierto que abre además el camino a una futura reconciliación de las estirpes de sus contrayentes; aunque esto, como lo advierten los jesuitas, organizadores de la unión, solo ocurrirá en el futuro y sería una transformación de índole pacífica, ya que implica un reinado de valores cristianos diluido en un mestizaje armónico y no en la confrontación entre los integrantes de la nueva sociedad colonial.

³ También fue el capitán que consiguió la captura del último Inca refugiado en Vilcabamba, Túpac Amaru, quien fue ejecutado por el Virrey Toledo en 1572. Real Academia de la Historia S/P.

⁴La orden jesuita es descrita de las siguientes maneras: «Es seguro que su Excelencia (el virrey Toledo) no llegara a saber nunca en profundidad lo que pensaban estos discretos religiosos de la Compañía, que poseían una excepcional formación intelectual» (Tord, 1998, pp. 17-18). «¡Era admirable el enorme bagaje de ilustración que poseía Loredó (el superior de la orden) para penetrar el significado de estas novedades! (p. 18). «A pesar de la evidente falta cometida por los hijos de Loyola, el virrey se hizo el desentendido, no tomando partido y hasta favoreciendo con esta actitud a los jesuitas. No ocultaba su admiración hacia ellos, siguiendo el afecto que profesaba a esta regla el rey don Felipe, quien había pedido al general de la Compañía, Francisco de Borja, que enviara a esta misión al Perú» (p. 21).

El segundo hecho que propone una transformación, pero de carácter más agresivo, es el ocultamiento del ídolo Punchao, símbolo mayor de la dinastía de los incas. El virrey Toledo le pide a otro personaje español, Sarmiento de Gamboa, que lo esconda para que no se vuelva objeto de adoración de los indios. El cronista español oculta el ídolo en un lejano corregimiento arequipeño, cuya ubicación es conocida solo por dos personas más: Luis de Santángel, un sacerdote franciscano, y el mismo Sarmiento de Gamboa. La ubicación debía permanecer en secreto, pues el Punchao, como lo señala este último personaje, es uno de los «últimos vestigios de la religión incaica (...) y es muy peligroso conservarlo por la potente magia que ejercen estas imágenes que son expresión suprema de las huacas o lugares en que se asienta lo más sagrado de sus creencias. Y algo más: ¡su posesión otorga un poder incontrastable!» (Tord, 1998, 324). Nuevamente, el narrador encierra entre signos de exclamación el poder que otorga el Punchao como símbolo. Leído desde las emociones, el narrador se posiciona favorablemente a la cercanía del poder, ya que la posesión del ídolo produciría el trastocamiento del mundo que ha surgido tras la conquista. La diferencia con el caso anterior es que los vencidos volverían a adquirir preeminencia mediante actos sangrientos, en una clara revancha contra los conquistadores españoles y sus descendientes, a quienes exterminarían por completo. La reaparición del Punchao sería un pachakuti andino

El tercer hecho que propone una transformación es la oculta ubicación de una imagen cerca de Vilcanota, una escultura de piedra de tamaño natural que representa a un ser humano que los indígenas identifican como Viracocha y los españoles adoran como San Bartolomé. La importancia de este ídolo radica en que los religiosos, en este caso, jesuitas, «consideran que deben ser ellos mismos quienes deben sujetar a los antiguos poderes sagrados del Tahuantinsuyo, poseyendo estos ídolos...» (Tord, 1998, p. 326). Esta imagen es trasladada, de acuerdo con el relato, a los cimientos de la iglesia de la Compañía en el Cuzco. Siguiendo los dos ejemplos anteriores, las imágenes sagradas son objeto de disputa no solo por parte de los

indígenas sino de dos grupos religiosos españoles, los franciscanos y los jesuitas, quienes también buscan instaurar una transformación en el Perú, aunque acorde a sus preceptos. Su pretensión es crear un reino en el cual haya un trastocamiento del orden político, pero con la finalidad de crear un imperio donde se viva de acuerdo con el evangelio cristiano. En realidad, esta es otra forma de dominación que implica la imposición de una ideología religiosa católica, que a la vez sojuzga a la población indígena y mestiza, y le resta capacidad para autogobernarse. Como estudiaremos en el siguiente capítulo, la religión está estrechamente vinculada con el poder político y lo impregna por completo.

La captura y ejecución de Túpac Amaru, al final de la novela, coincide con profecías que anuncian el fin del linaje incaico y de los dioses cuzqueños, y con la creencia de que otras huacas se levantarán contra los evangelizadores. Por su parte, en la visión religiosa de franciscanos y jesuitas, los levantamientos indígenas se confunden con la profecía cristiana del monje calabrés Joaquín de Fiore, en la que se concibe el advenimiento de un nuevo cielo en la Tierra, luego de un profundo cataclismo⁵ (Flores Galindo, 2021, pp. 27-28). En palabras del narrador, esta es una «guerra silenciosa y dramática» que «decidirá el destino de todos nosotros» (Tord, 1998, p. 328).

El anhelo por el trastocamiento del mundo impuesto tras la conquista muestra el sesgo en la mirada del narrador y su posición frente a los sujetos nativos y mestizos representados en la novela. Si bien el narrador de *Sol de los soles* posee un amplio conocimiento de crónicas andinas y mentalidades mágicas europeas del periodo, no logra involucrarse plenamente con la mirada de los vencidos, quienes tienen otra concepción del tiempo. Respeta sus saberes

⁵De acuerdo a Flores Galindo en su estudio *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*, el descubrimiento de América coincidió con un momento de prolapación de la utopía milenarista en Europa, en la que se pensaba que en el año mil se produciría el fin del mundo. Esta idea se vincula con la concepción cristiana del juicio final. Dichos temas apocalípticos encontraban eco en una profecía elaborada por el monje medieval calabrés Joaquín de Fiore (1145-1202); en esta, la historia se repartía en tres edades: la edad del padre, ya concluida y que correspondía con el Antiguo Testamento; la edad del hijo, que era la presente; y la del Espíritu Santo, que era la venidera para cuya instauración había que derrotar al Anticristo. Esta profecía tuvo una especial acogida entre la orden franciscana que la propagó en América (Flores Galindo, 2021, pp. 27-28).

originarios y su organización política y social⁶, pero para él la población nativa y mestiza no es capaz por sí misma de generar un cambio en su situación de opresión. Hacia el final de la novela, el narrador expone un significativo comentario sobre el abatimiento de la población cuzqueña:

La sorprendente intensidad de los acontecimientos que, como hemos visto, ocurrieron en menos de un año, explicaba la melancolía de la ciudad. Ni las lluvias copiosas en esta temporada y que preludiaban buenas cosechas, levantaban el ánimo de los vecinos. Luego de estas guerras, ejecuciones, muertes, prisiones y destierros, ¿qué depararía el destino a este pueblo? ¿Se sumiría en la resignación? ¿En el silencio? ¿Callarían por siempre sus dioses? Para muchos, lo ocurrido era el abatimiento final, pues el linaje de los incas parecía haber llegado a su extinción. Habían perdido en definitiva su poder (Tord, 1998, p. 328).

Para el narrador, son los personajes occidentales (los ya aludidos: Luis de Santángel, el cronista Sarmiento de Gamboa y los anónimos miembros de las órdenes religiosas) los que aventuran una posibilidad de cambio, trasponiendo las tradiciones míticas andinas a las utopías milenaristas europeas. Parece insinuar así que, en la novela, solo unos pocos elegidos —portadores del saber como él— pueden ser los gestores del cambio: hombres blancos pertenecientes a la élite del país. Los demás, como los miembros de las panacas, las mujeres

⁶Anotemos algunos ejemplos de lo mencionado. Por ejemplo, según el narrador, el virrey Toledo admira la organización del estado inca: «Al virrey le había sorprendido hallar en su viaje desde la Ciudad de los Reyes notables vestigios de esa sociedad admirablemente organizada, y no se le ocultaba que ella había estado en su esplendor apenas cuarenta años atrás. Un esplendor que no solo se veía en las grandes edificaciones, tambos y calzadas, sino que había escuchado de los informantes indígenas de Jauja y Huamanga, de los tambos de Vilcas, Pina, Limatambo y Mayo, durante su marcha al Cuzco (Tord, 1998, p.37). Asimismo, durante la ceremonia del Corpus Christi, el mismo virrey, a través del narrador, reflexiona sobre la religión solar de los incas: «¿Qué hacer? Mientras pensaba en el ajetreo de los curas diligentes lanzados a la busca de imágenes de ínfimo rango en el panteón incaico, circunvalaba con gloria la Tierra esa estrella de fuego que para los europeos es un encantador motivo de recuerdos mitológicos del mundo antiguo, o tema para galanas metáforas poéticas a la manera itálica, o cuerpo celeste objeto de peligrosas controversias astronómicas. Y, sin embargo, aquí, en estas tierras, ese astro había sido el dios supremo del Ande, el eje mismo de su teología. Por donde se mirara se advertía la presencia misteriosa de grandes energías que la fe antigua había acumulado en el transcurso de los siglos, impregnando el paisaje» (pp. 157-158).

de sangre real incaica y el pueblo llano, son engranajes de un destino que desconocen y solo pueden comprender esta verdad revelada a través de símbolos como el Inkarrí o el Punchao, como se verá más adelante. Lo que está en el fondo del posicionamiento del narrador es una mirada paternalista, anclada en una supuesta superioridad de su saber, que le resta agencia a quienes no la comparten. Cabría preguntarse si para el narrador solo el hombre blanco de la élite cultural es gestor del cambio, negando esa posibilidad a otros sujetos. En suma, sostenemos que esta es la contradicción de base de los propósitos de reparación de los sujetos subalternos dentro de la novela de Tord.

Además del texto de Santa Cruz Pachacuti mencionado al inicio de esta sección, la crónica que tiene mayor presencia en *Sol de los soles* es la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, en particular, las imágenes que la ilustran. Estas forman parte de la extensa carta que le dirigiera el cronista indígena a inicios del siglo XVII al rey de España, Felipe III, como denuncia de los abusos del régimen colonial. Como ha estudiado Rolena Adorno: «Los dibujos constituyen una (tercera) parte de la *Nueva Corónica y buen gobierno* y el dibujo anticipa, en la mayoría de los casos, el texto escrito que los acompaña» (1989, p. 117). En su estudio sobre la obra de Guamán Poma, Adorno elabora una discusión sobre la función de estos dibujos y concluye, siguiendo a Frank Salomon (Salomon en Adorno, 1989, p. 117), que estos buscaban conciliar dos formas de reconstrucción del pasado. Estas son la cultura oral y lo no escrito, y la asimilación de lo escrito a lo pictórico al operar como mediadores entre dos culturas y dos sistemas de pensamiento cualitativamente distintos (pp. 117-118).

Por ello resulta significativo que cada imagen que acompaña el inicio de un capítulo establezca un vínculo temático entre la obra de Guamán Poma y la de Tord. Por ejemplo: el primer capítulo de la novela que la sitúa en Cuzco está acompañada del dibujo alusivo a la antigua capital del Tahuantinsuyo (VER ANEXO 2); el capítulo sexto, que recrea el Corpus

Christi, se inicia con el gráfico que representa al mes de junio (VER ANEXO 3); y el capítulo undécimo, que trata sobre el inca capturado, incluye la imagen que representa al capitán Martín de Loyola trayendo encadenado al inca Túpac Amaru (VER ANEXO 4). La inclusión de catorce dibujos de Guamán Poma en la novela de Tord refuerza la relación de intertextualidad entre la obra del cronista y la del narrador limeño.

El primer dibujo que aparece en la novela es el «Mapamundi del Reino de las Indias» de Guamán Poma, que se presenta antes de iniciarse la narración (Tord, 1998, pp. 8-9) (VER ANEXO 5). Sostenemos que este funciona como un pórtico de la obra y refuerza el carácter mítico y cíclico que el narrador pretende imprimir. En él se grafica todo lo que se encuentra de norte a sur y de este a oeste de los territorios conquistados. «El Mapamundi del Reino de las Indias» se asienta en accidentes geográficos, valles, ríos, montañas y ciudades distribuidos a lo largo del territorio del virreinato, pero también está poblado por seres fantásticos, como unicornios y sirenas, los cuales provienen del imaginario europeo clásico o medieval. Es decir, el «Mapamundi del Reino de las Indias» se sostiene en un espacio real y en otro imaginario, pero que resultan indistinguibles para el cronista andino. Su empleo como paratexto⁷ de la novela ubica al Perú ficcionalizado en un espacio mítico, donde la historia no es lineal, ya que los hechos pueden repetirse y afectar al porvenir. Según Eusebio Manga:

el primer dibujo representa al mapamundi, pero no hallamos al viejo mundo en este plano. El Tawantinsuyo se halla ocupando la zona visible (con luz solar) y el viejo mundo (Europa) solo haciendo asomar un pedazo de su territorio por la parte de arriba (mar Atlántico), que limita con la zona del Antisuyu, allí se hallaría uno de los «cabos» del mundo. Por tanto, el viejo y el nuevo mundo se hallan uno debajo del otro, el viejo ubicado en el espacio *urín*, que es abajo (detrás, lugar no visible), y el Tawantinsuyu ubicado en el espacio *janan*, que representa la zona de arriba y tiene su

⁷ Gerard Genette define al paratexto como la relación que mantiene el cuerpo del texto en la totalidad de la obra literaria con otros elementos, como ilustraciones, que el lector debe tener en cuenta para la interpretación del mismo. (Genette, 1989, pp. 11.12)

propia luz. (...) Bajo la concepción andina, seguro que estos cambios fueron como el tiempo de un nuevo pachakuti o un nuevo espacio-tiempo (Manga, 2023, p. 17).

Por su parte, Rolena Adorno afirma que el «Mapamundi» tiene una lectura espacial y temporal. En la primera, cuando se coordinan las posiciones de derecha/izquierda con las de *janan*, «arriba» y *urín*, «abajo», se produce una jerarquía de valores. En la segunda, existe un vínculo entre este dibujo y el capítulo de las cinco edades andinas de la *Nueva crónica*. Este nombra el presente y anticipa el futuro e identifica un paraíso recuperado (Adorno, 2021, pp. 78-83). En ambos casos, según la lógica planteada, se desprende que en el territorio del «Mapamundi» se producirán periódicamente ciclos de ruptura. Planteamos la hipótesis de que el momento de gestación de la novela, que corresponde al conflicto armado interno, es uno de ellos. Aunque podría parecer un alcance excesivo de la problemática colonial, la crisis de las décadas 1990-2000 es también producto de las violencias ejercidas desde el siglo XVI, las cuales gravitan hasta el siglo XX y se encuentran en la génesis de *Sol de los soles*⁸.

Pese a esta poderosa idea que articula el texto, el narrador implícito no siempre se posiciona desde el lado de la población indígena ni manifiesta una clara empatía con sus padecimientos. Puede estar imbuido en los saberes ancestrales de la cultura andina, pero no experimenta mayor vínculo emocional con ella. Por ejemplo, la voz narrativa de Sarmiento de Gamboa nos muestra su distancia con la cultura de los vencidos:

De él o el futuro de su casta deberán surgir las rebeliones del mañana. ¡Quién sabe si algún caudillo del porvenir será de la estirpe del último rey de Vilcabamba! Ahí adentro, en el templo de sus antiguos dioses, está su cuerpo decapitado. Pero ¿su alma estará allí también? ¿sus dioses la custodian? ¿o el Dios del cristianismo la tiene ya

⁸ Naturalmente, el fenómeno de la guerra interna que sufrió el Perú en las dos últimas décadas del siglo XX no se puede explicar únicamente como consecuencia de los conflictos coloniales, sino también por la desigualdad que se ha mantenido en 200 años de vida republicana.

consigo? Es ése (sic) un mundo, capitán del que no nos llegan respuestas (Tord, 1998, p. 329).

En *Sol de los soles* no se advierte una identificación afectiva de parte del narrador con el mundo indígena o mestizo. El universo narrado solo puede resolverse mediante la interpretación de sus signos exteriores por parte de los personajes portadores del saber: Luis de Santángel, Sarmiento de Gamboa y los miembros de las órdenes franciscana y jesuita. Todos los demás tienen un carácter plano, casi de comparsa, sin mayor profundidad psicológica o capacidad para encarnar discursos contrapuestos. He ahí la paradoja de la figura del narrador de *Sol de los soles*: este se reduce a la exposición de discursos sobre milenarismo y poder, pero sin encarnarse en una figura del universo de la cultura nativa que pueda representarla con efectividad.

Finalmente, quisiéramos centrar la mirada en el cruce de dos discursos que están tensionados en la narración: el científico y el artístico. El narrador de *Sol de los soles* se mueve entre dos polos: por un lado, se sitúa del lado de la verdad científica del pasado a través del discurso de la historiografía; pero también considera que el arte, específicamente la literatura, puede descubrir aristas inesperadas en este discurso. Tomemos como ejemplo una cita proveniente de la «Advertencia al lector», ubicada antes del inicio propiamente de la narración:

Acerca de los acontecimientos de este fundamental y convulsionado periodo tratan estas páginas dirigidas a profundizar en cuestiones esenciales del espíritu humano que los escritores profanos de aquella época no se atrevían a tratar o desconocían por completo. Estas cuestiones han sido también ignoradas por la historiografía actual, cuyo estrecho positivismo está felizmente cediendo paso a una visión más amplia,

profunda e integral que va iluminando la cabal comprensión de importantes etapas controvertidas y deformadas del pasado peruano (Tord, 1998, p. 12).

Las etapas controversiales de la historia peruana como la conquista o la colonia, desde el punto de vista del narrador, no se pueden comprender a cabalidad desde el discurso científico de la historia. «Profanos» y «positivistas» no puedan dar cuenta de las verdaderas motivaciones que subyacen a los hechos históricos. Se requiere de un portador del saber (como él) para realizar dicha tarea, uno que se posicione desde la academia, pero que al mismo tiempo recurra a la imaginación. Las palabras de la «Advertencia» se complementan con las de la «Nota» que cierra el libro, pues son elementos paratextuales que pueden interpretarse como claves de lectura del libro: «Pero también acontece que las disciplinas científicas han quedado sometidas a límites que impiden enriquecer o ampliar las respuestas de las que estamos tan urgidos. Y es entonces que la literatura debe acudir a decir lo suyo» (Tord, 1998, p. 351). El narrador abandona su primera posición, la de académico, para asumir una segunda, la de artista. Ello ocurre porque, en su opinión, la historia ha devenido en una disciplina científica que la aleja de su naturaleza humanista y para comprender el pasado se requiere del suplemento de la literatura. Quizá el mayor problema de este posicionamiento es que el narrador pretende ser una voz autorizada que intenta comprender los problemas nacionales como una vía para acercarse al futuro, pero no logra abandonar del todo la neutralidad del académico y, acaso por ello, no se involucra desde la emoción con el drama de sus personajes. Esto deriva en que, pese a sus intenciones, la literatura solo logre en *Sol de los soles* dar cuenta parcialmente del devenir de la nación.

1.2 Discurso y poder en *Sol de los soles*

Además de la discusión en torno al concepto de historia, existe un segundo eje sobre el cual se articula la narración de *Sol de los soles*: el poder. La búsqueda de poder político es lo que anima a buena parte de las acciones de la novela. La línea argumental básica de *Sol de los soles* se resume en una disputa por el poder entre los dominadores españoles, encabezados por el virrey Toledo y los reyes rebeldes de Vilcabamba, representados por Titu Cusi Yupanqui y Túpac Amaru, lo que en un contexto de conquista implica necesariamente la supervivencia de uno de los oponentes frente a la aniquilación del otro. Todas las tramas menores se articulan alrededor de esta línea argumental. En este contexto, es importante resaltar que el poder en el incipiente virreinato se organiza a través de la monarquía, el supremo modelo de gobierno representado en la novela. Este es hereditario, patrilineal y se rige por derecho divino, de modo tal que cuestionar al rey es cuestionar los designios de la divinidad. Dicho fundamento se aplica también a los monarcas Titu Cusi Yupanqui y Túpac Amaru, quienes, pese a provenir de una tradición andina, están sometidos en la práctica al monarca español y se rigen por el sistema monárquico. Incluso en su intento de restauración del estado inca, saben que la autoridad a la que se oponen es la del rey de España y que es con él—y su representante en el Perú, el virrey— con quien deben medir fuerzas.

La destrucción del reino de Vilcabamba es uno de los objetivos del virrey Toledo, pues su sola existencia es un desafío a la autoridad de la Corona. De hecho, todas las acciones de la novela coinciden con los dos años de estadía del virrey en el Cuzco, durante la cual toma conciencia del problema, asume la decisión de destruir el reino de Vilcabamba y ejecuta a su último monarca. No obstante, este reducto incaico no es propiamente un estado con todas sus funciones. De acuerdo con el narrador, es más bien un simulacro del mismo: «Pero el reinado

de Manco Inca⁹ había sido un remedo de monarquía, pues su existencia en el Cuzco fue la de un prisionero incesantemente vigilado» (Tord, 1998, p.23)¹⁰. Vilcabamba es el último reducto de la nobleza nativa que quería vivir como sus antepasados antes de la llegada de los españoles:

Sépalo usted bien: desde que Manco Inca se retiró a esas alturas inhóspitas llevándose el Punchao, los cuerpos de sus antepasados y las insignias imperiales, se han sucedido hasta hoy tres grandes sacerdotes, tres *villacumus* que atesoran todo el conocimiento religioso del imperio (...) La espera y atención sobre Vilcabamba sufrió un gravísimo contraste en 1557 cuando el inca Sayri Túpac, luego de largas negociaciones, abandonó su refugio y descendió hasta Los Reyes donde suscribió en 1558, con el virrey, marqués de Cañete, el convenio por el que declinaba su rebelión a cambio de propiedades en el valle de Yucay y otras comarcas. Este acuerdo fue un duro golpe contra el *Villac umu* y quienes habían mantenido su lealtad al linaje insumiso en la esperanza de una sublevación general y la recuperación del Cuzco y del imperio (...) Algún nuevo resplandor dio a esto la coronación del inca Titu Cusi Yupanqui, hermano mayor y heredero de Sayri Túpac, quien de inmediato desconoció los acuerdos de su antecesor con la autoridad española. Este nuevo gobierno rebelde devolvió su influencia al gran sacerdote de las huacas imperiales, reiniciándose los rituales en el aislado Reino (Tord, 1998, pp. 58,60).

⁹ Es el creador del enclave de Vilcabamba: cuando pierde en el Cerco del Cuzco decide retirarse a esta ciudadela con sus descendientes y resistir. Con él se acaba la posibilidad de derrotar a los españoles. (Real Academia de la Historia. Biografías S/P).

¹⁰En realidad, desde la caída de Atahualpa, ninguno de los soberanos de Vilcabamba pudo ostentar el poder como sus predecesores. Sayri Túpac había establecido su sujeción al rey, pero su sucesor, Titu Cusi, desconoció el tratado y se declaró en rebeldía, lo que colocó a Vilcabamba en un limbo legal. Este fue aprovechado por el virrey Toledo para tomar prisionero a Túpac Amaru y acabar con el foco rebelde (Real Academia de la Historia. Biografías. Titu Cusi Yupanqui, S/P).

Los soberanos de Vilcabamba mantuvieron una posición oscilante con respecto al poder español. Manco Inca y Titu Cusi se opusieron a él, mientras que Sayri Túpac prefirió negociar. El culto a sus dioses también siguió el camino de dicha oscilación. Cabe mencionar, como veremos en el siguiente capítulo, que el discurso religioso es otro de los discursos del poder. Pero en todos los casos, Vilcabamba finalmente solo es un pálido reflejo de lo que un día significó el Imperio de los incas, por lo que sus monarcas se hallan reducidos a una situación trágica. Estos no ignoran que están cercados y que su supervivencia es cada vez más difícil, ni tampoco que las continuas rencillas al interior de la panaca real imposibilitan la adecuada defensa del reino:

A más de la considerable influencia que ejercía en Titu Cusi el supremo sacerdote, gravitaban en sus decisiones los miembros del consejo conformado por el *apusquipay* Lloque Astolco y por tres selectos *apusquipratin*: Colla Topa, Curi Páucar y Huallpa Yupanqui. Todos ellos habían sido leales vasallos de Sayri Túpac hasta que éste resolvió acordarse con los españoles y abandonar sus dominios de Vilcabamba. Entonces habían acatado con resignación la voluntad de su soberano ocultando su desavenencia y su profundo rencor». (Tord, 1998, p. 189).

El reino rebelde de los incas de Vilcabamba estaba sumido, según el relato, en una red de intrigas y desacuerdos que impedían la cohesión de sus actores y la defensa adecuada de este reducto. Todo parece anticipar el final desgraciado que tendrían sus emperadores, aunque el narrador asume cierta distancia del drama de sus habitantes. Reconoce su heroísmo, pero al posicionarse como un narrador académico adopta un tono neutral y objetivo por encima de los acontecimientos y tensiones de sus personajes, quizás para mantenerse a cierta distancia del conflicto. Contrariamente a las características de la ficción del siglo XX, que brinda una mirada privilegiada a lo fragmentario y lo marginal, el narrador de *Sol de los soles* parece

desligarse de los conflictos de quienes padecen injusticia y opresión, lo que impide la identificación del lector con los personajes.

Pese a que la supervivencia del reino de Vilcabamba significaba para una facción de la nobleza inca residente en la ciudadela el mantenimiento de su autonomía y costumbres ancestrales, existía otro grupo, el de los miembros de las panacas reales vinculados al emperador Huayna Cápac, que ya se había asimilado a los conquistadores españoles y a su cultura. Ellos residían en el Cuzco y conservaban una serie de privilegios gracias a su colaboracionismo, como el caso de la familia de Paullu, cuya cabeza era Carlos Paullu Inca, nieto del mencionado emperador. En torno a este personaje también se concentraba una serie de intrigas, pues una conjura, conformada por miembros de otras familias indígenas nobles, mestizos notables y algunos antiguos conquistadores, quería que él liderara una rebelión contra los españoles. No obstante, no todos los conjurados confiaban en él, pues su posición se debía a su vínculo con la Corona: «—¿Pero podemos confiar en Paullu? —demandaba Arias¹¹, resentido al verse desplazado—. ¿Acaso no sabemos cómo colaboró su padre con los españoles desde el primer día de la ocupación del Cuzco? El prestigio e influencia de esa familia depende de su tradicional alianza con las autoridades a quienes pretendemos enfrentarnos...» (Tord, 1998, p. 82). Este grupo se inclinaba por otro sistema de gobierno, lo que el narrador denomina la «monarquía cristiana». El sustento de dicha monarquía, siempre de acuerdo con el narrador, eran las fuertes corrientes de pensamiento religioso traídas por franciscanos y jesuitas, que afirmaban que América era el espacio donde se debía concretar un reino regido por las normas del cristianismo y a cuya cabeza debía colocarse un heredero de la nobleza nativa y de los conquistadores españoles. Este nuevo linaje tendría legitimidad ante la población por ser descendiente de los antiguos soberanos del Tahuantinsuyo, al tiempo que

¹¹Arias Maldonado era la cabeza de la familia Maldonado, de origen salmantino, que había participado en la conquista y que ostentaba gran poder en el Cuzco. De acuerdo con el narrador, era un personaje con un carácter «animado por la soberbia y ambición» (Tord, 1998, p. 76) y a cuya instigación es forzada la princesa Beatriz Clara Coya.

justificaría el discurso del mestizaje, que elude los conflictos entre los ascendientes del heredero al trono. Tanto los franciscanos como los jesuitas de la novela apoyan a los Paullu en tanto que son piezas de su ajedrez político. El sabio judío Luis de Santángel¹², enlace entre la nobleza inca y los funcionarios españoles como el virrey Toledo, lo expresa de este modo:

Acerca de las relaciones de los nobles indígenas cuzqueños que pretenden un nuevo Reino con los rebeldes de Vilcabamba, han adoptado ellos y sus hijos muchas de las costumbres nuestras. Esas costumbres han sustituido a las que heredaron de sus antepasados de tal forma que el nuevo reino que pretenden se parece más a una monarquía cristiana que a una resurrección del Tahuantinsuyo. Y en esas ideas no han contado poco quienes hoy forman el estamento de mestizos en cuyas venas circulan sangres de las dos razas (Tord, 1998, p. 247).

La cita alude a la primera generación de mestizos en el virreinato del Perú. En ellos, según la lógica del narrador expresada a través de la voz del personaje de Luis de Santángel, se cohesionan las dos razas que se han visto enfrentadas en la conquista. La función del mestizo en la novela es la de borrar las tensiones que han surgido luego de la violencia perpetrada en la invasión del Tahuantinsuyo. No obstante, la propuesta del mestizaje como resolución de los conflictos que señala el texto no siempre encuentra una resolución clara. Desde el punto de vista político, la «monarquía cristiana», pese a contar con el beneplácito de las órdenes religiosas, no resulta conveniente para el rey español porque propone una peligrosa autonomía. Luis de Santángel, en una plática con Sarmiento de Gamboa a propósito del destino final de Túpac, manifiesta al respecto: «—Sin embargo, esa Monarquía Cristiana de Indias tendería a una vida autónoma respecto de la Corona de Castilla... ¡Es un proyecto en verdad subversivo! ¡Una monarquía diferente al Imperio» (Tord, 1998, p.297). La «monarquía

¹²Nótese que Luis de Santángel y el narrador suelen coincidir en sus posturas. Ello ocurre porque, como ya hemos expresado, el narrador se identifica con la voz del erudito y Santángel lo es.

cristiana» como propuesta era profundamente desestabilizadora para los intereses del Imperio español, porque la confluencia de gobernantes con sangre hispana e indígena era un híbrido en el que ninguno de sus ascendientes se reconocía. Aunque en el mundo de la colonia la diferencia entre los sujetos era religiosa, el narrador implícito acaso estaría proponiendo en este punto la presencia del racismo, uno de los mayores conflictos en el proyecto de país que configura la novela. La «monarquía cristiana» entraña la simiente de una nación conflictiva. En su libro *Vinieron los sarracenos...El universo mental de la conquista de América*, Nelson Manrique discute las bases del racismo durante la conquista española. Este tenía un sustento bíblico¹³ y pasó a la tradición a través de filósofos de la Antigüedad como Aristóteles y otros del Medioevo. Según explica Manrique, los indios tendrían una naturaleza bárbara y, por ello, sería lícito exterminarlos. La justificación de la dominación sobre ellos se funda en el gran servicio que hacen los españoles al llevarles la religión verdadera (Manrique, 1993, p. 524). Esto quiere decir que, pese a la idealización del mestizaje que pretende la «monarquía cristiana», lo que subyace a la nación emergente es un conflicto entre razas, pues una corresponde a los dominadores y otra a los dominados. Incluso, en el eventual cruce racial, el fruto resultante, el mestizo, sería un personaje espurio, marcado a fuego por la violencia de la unión de sus progenitores.

En *Sol de los soles*, el ejercicio del poder no solo se realiza a través de las formas de gobierno, sino también a un nivel más privado, como es el caso de las relaciones familiares, específicamente, las de la panaca de Huayna Cápac. Los casos más destacados son los del mencionado Carlos Paullu Inca, así como el de la princesa Beatriz Clara Coya, hija de Sayri Túpac. Buena parte de esta nobleza indígena tenía intereses en que sus parientes de

¹³Nelson Manrique explica el origen bíblico del racismo a través de la historia de Noé y sus hijos, Sem, Cam y Jafet. Según la Biblia, Noé plantó una viña, se embriagó con su vino y quedó desnudo en medio de la tienda, Cam se limitó a verlo, mientras sus hermanos entraron con el rostro cubierto para no ver a su padre desnudo. Cuando Noé despertó y supo lo que hizo su hijo Cam, lo maldijo a él y a su linaje, convirtiéndolo en siervo de sus hermanos. A Cam se lo identifica con el África, lo que implicaba justificar la esclavitud de la raza negra. A Jafet se le asigna la paternidad de los europeos y a Sem, la de los asiáticos, los semitas. Dentro de estos últimos, la diferencia entre judíos y árabes se justifica a través del relato también bíblico de la diferencia entre los hijos de Sara y la esclava Agar (Manrique, 1993, pp. 251-252).

Vilcabamba no capturasen de regreso el poder para no perder su lugar preeminente en la nueva sociedad colonial (Tord, 1998, p.74).

El relato se interna muchas veces en las rencillas familiares de estos clanes. Por ejemplo, el narrador nos informa que Cristóbal Paullu sostiene excelentes relaciones con el virrey, pero no por ello olvida que es descendiente de Huayna Cápac y que tendría también derecho a ceñir la corona del Imperio, en caso de que la rama de Vilcabamba fuese derrotada. Por este motivo mantiene una relación ambigua con sus primos del reino rebelde y con el propio virrey: «Todos los años pasados había gozado los privilegios de ser un Paullu, pero de pronto se presentaba ante él, radical, inmovible, una opción firme, insoslayable: ponerse al frente de la rebelión porque era un Paullu, o declinar, callarse y no intervenir para nada» (Tord, 1998, p.89). Otros miembros de la casta de Huayna Cápac, cuyos nombres son mencionados someramente en la novela, y sus descendientes mestizos también replican esta ambigua actitud. El disimulo y la colaboración son las dos armas que emplea alternativamente la nueva élite cuzqueña para mantenerse en el poder, dada su incapacidad para enfrentarse abiertamente a la Corona. El caso de Carlos Paullu Inca es paradigmático: complota dos veces contra el virrey. La primera vez es perdonado, pero la segunda se ve forzado al destierro. El poder de la panaca colaboracionista se asienta en su alianza con los españoles: la panaca se legitima ante la población indígena gracias a su prestigio, y recibe a cambio una serie de privilegios que otras familias han perdido.

Pero además de los Paullu, existe otro personaje que ostenta un rango mayor como hija del difunto emperador Sayri Túpac: la princesa Beatriz Clara Coya¹⁴, también

¹⁴ Beatriz Clara Coya (Vilcabamba, ca.1556-Lima, 1600) fue una princesa inca, heredera del señorío de Yucay. Ella fue hija del inca Sayri Túpac y la coya Cusi Huárcay. Tras la muerte de su padre, fue llevada al Convento de Santa Clara en el Cuzco. Luego fue conducida a la casa de la familia Arias Maldonado, quienes buscaron infructuosamente casarla con Cristóbal Maldonado. Por otra parte, también se buscó un enlace con su primo Quispe Tito, que tampoco tuvo éxito. Luego de estas negociaciones, regresó al Convento de Santa Clara. Tras la captura del inca Túpac Amaru I, el virrey Toledo le entregó su mano al capitán español Martín García de Loyola, captor del mencionado soberano. Tras su boda, ambos contrayentes tomaron posesión del repartimiento de Yucay. Martín García de Loyola fue nombrado posteriormente gobernador de Chile y murió en la rebelión

descendiente de Huayna Cápac. Esta joven, como hija del anterior monarca de la línea sucesoria de los incas, es, después de Titu Cusi y su hermano Túpac Amaru, la heredera más cercana al tronco original de esa familia. Por lo tanto, el acceso a su mano es un privilegio que muchos ya han advertido y quieren aprovechar:

...el destino de esta niña se jugaba en las negociaciones que se llevaban a cabo entre la autoridad virreinal y el Inca rebelde, debido a que uno de los puntos fundamentales para llegar a un acuerdo entre Lima y Vilcabamba era la condición impuesta por Titu Cusi: el matrimonio de la princesa Beatriz con su hijo Felipe Quispe Titu, quien tenía su misma edad (Tord, 1998, p. 74).

Tras quedar huérfana de padre, la princesa Beatriz inicia una vida llena de zozobra. Pese a su alto rango, ella y su madre, María Cusi Huárcay, son tratadas con suspicacia por sus parientes cuzqueños, los Paullu, que «las mantenían a distancia pues eran sus más peligrosas rivales para ocupar la cúspide de la pirámide social de la nobleza indígena» (Tord, 1998, p.74). Por esta razón, ambas mujeres, desamparadas, buscan refugio en casa de la poderosa y ambiciosa familia Maldonado. Pero su estancia en el solar solo agrega más pesares a la viuda y la hija del inca, pues allí la joven es violada por Cristóbal Maldonado, quien instigado por su hermano, quería precipitar una unión con la descendiente de Huayna Cápac:

La convivencia de las dos mujeres en el solar de los Maldonado no tardó en dar dos frutos de la unión de doña María con Arias Maldonado, Francisca y Juana Maldonado. Si bien esta relación causó revuelo en el Reino, era poca cosa en comparación con la oscura trama urdida por Arias. Resuelto éste a vincular a su familia con los herederos de los incas, fomentó la seducción de la niña Beatriz por parte de su hermano menor,

mapuche de 1598. El matrimonio tuvo una hija, Ana María de Loyola Coya, quien fue la primera marquesa de Santiago de Oropesa (Choque Porras, 2014, p. 49).

Cristóbal Maldonado, quien forzó a la princesa para así contraer matrimonio con ella (Tord, 1998, p.77).

Beatriz es representada en un primer momento como un sujeto sin agencia en el relato. Luego de la violación, es encerrada en el convento de Santa Clara, pero tras un largo hiato en la novela, el narrador da cuenta de la intención de la princesa de casarse, pese a la negativa del virrey: «Inclusive la intención del virrey de que profesara de por vida en el convento tropezó con la actitud de la princesa: estaba resuelta a contraer matrimonio» (Tord, 1998, p. 312). En efecto, la hija de Sayri Túpac es ofrecida en matrimonio a Martín García de Loyola, capitán español que capturó a su primo Túpac Amaru y lo condujo encadenado al Cuzco. La violación sufrida por parte de Cristóbal Maldonado y su posterior matrimonio con Martín García de Loyola puede leerse como una domesticación de la violencia sufrida por la princesa incaica y el apoderamiento de su cuerpo (y fortuna). Jelke Boesten, en un trabajo sobre los crímenes sexuales de guerra en el Perú, argumenta que la promesa de casarse con el violador normaliza el abuso sexual y lo domestica, al incorporarlo a los códigos normativos y legales existentes (Boesten, 2016, p. 93). En el caso de la Beatriz Clara Coya, ocurre de manera simbólica. Quien abusa de ella es hijo de una poderosa familia de origen español y él realiza ese acto para que, una vez perdida la honra de la joven, ella se vea forzada a repararla accediendo a un matrimonio arreglado. Beatriz Clara Coya finalmente no se casa con él, pero sí lo hace con otro español, Martín García de Loyola, quien ostenta mayor rango que Cristóbal Maldonado, pues es sobrino del fundador de la orden jesuita, Ignacio de Loyola. Este matrimonio «repara» la virginidad perdida de la princesa inca y a cambio otorga su fortuna a una familia de la élite del virreinato del Perú con profundas conexiones con la Iglesia. En la novela, la promesa de matrimonio después de la violación funciona como un acto político, aunque el sujeto que efectúa el enlace (Martín García de Loyola y no Cristóbal

Maldonado) no sea en sí quien haya perpetrado el forzamiento. De hecho, la idoneidad de Martín de Loyola como futuro esposo de la princesa inca (y tronco de la «monarquía cristiana») es remarcada por el narrador:

En efecto, en él concurrían todas las condiciones imaginables, tanto que era concebible que la propia Providencia lo había previsto así, tal como se le escuchó decir a uno de los más lúcidos directores de esa regla. El capitán Loyola era sobrino nieto de Ignacio, como que su abuelo había sido don Martín García de Oñaz y Loyola, hermano del fundador de los jesuitas. Don Martín era soltero, frisaba los veintitrés años, era hombre apuesto y ambicioso y de la mayor confianza del virrey (Tord, 1998, p. 313).

La violación y posterior matrimonio de la princesa Beatriz muestra cómo la dominación se llevó a cabo también sobre mujeres indígenas de alto rango que ostentaban un lugar inferior al español en el estamento social de la naciente sociedad virreinal. La historia de la princesa intersecta raza, género y clase, ejemplificando el drama que vivieron numerosas mujeres durante la conquista. De allí que el narrador dé cuenta de su historia, aunque no la desarrolle a plenitud y más bien romantice su resolución, porque la reparación de la honra de esta se lleva a cabo como un premio de la providencia, borrando por completo los sentimientos de vergüenza y humillación que conlleva una violación.

El entretrejimiento de los destinos de la panaca descendiente de Huayna Cápac y la historia del Cuzco quinientista revela la dinámica entre lo público y lo privado. Los destinos personales de Carlos Paullu y su sobrina, Beatriz Clara Coya, se asimilan al devenir del naciente Perú. Ambos son sujetos del juego político y sufren de un desclasamiento en diferentes momentos: Beatriz Clara Coya con la muerte de su padre, Sayri Túpac, y la posterior violación en casa de los Maldonado; y Carlos Paullu tras el intento de apoyo a los incas de Vilcabamba para reconquistar el poder familiar y el destierro por parte del virrey. No

obstante, la caracterización de los personajes es poco profunda. En el caso de Carlos Paullu, su ambición es la de recobrar el poder familiar, pero los dos episodios de traición a la Corona están esbozados con poca claridad y cierta inconsistencia en el desarrollo psicológico del personaje. En el caso de Beatriz, solo es caracterizada según el estereotipo de la mujer físicamente bella: «...tenía catorce años y era una muchacha hermosa de tez trigueña, grandes ojos negros y larga cabellera azabache» (Tord, 1998, p. 312), pero no hay una interiorización del personaje. Su matrimonio con García de Loyola la sitúa en lo más alto de la sociedad cuzqueña y este constituye la simiente de la «monarquía cristiana» propugnada en la novela por franciscanos y jesuitas; pero el lector ignora cómo se pudo sentir tras el doble ultraje de la violación en el solar de los Maldonado y el enlace con el captor de su tío. En conclusión, *Sol de los soles* hurga en los meandros del poder, pero no logra que este discurso cristalice en los personajes que lo tienen por vocero.

La novela de Luis Enrique Tord se construye, como hemos podido ver en este acápite, en torno a los discursos de la historia y el poder. Para el autor, la historia puede ser mítica y cíclica y sus efectos son perdurables hasta el presente de la enunciación del texto. La historia de la destrucción final del Imperio inca y la violencia perpetrada en ella tienen repercusiones en el pasado colonial, pero también en el presente. El narrador pretende mostrar que el ciclo de violencia se perpetúa hasta el siglo XX, pues en 1998, año de publicación de la novela, el Perú vivía los efectos del conflicto armado interno que asoló al país entre 1980 y 2000. *Sol de los soles* es el relato de la violenta destrucción del reino de Vilcabamba y es esa violencia ejercida contra su población la que se encuentra en la matriz de la historia de lo que será el Perú. La sociedad que de ella surge está marcada por ese signo y dicha marca prolonga sus efectos hasta el momento mismo de la escritura de la novela. El contexto de violencia política en el que fue redactado *Sol de los soles* es también producto de todas las agresiones iniciales que ocurrieron en el lejano siglo XVI y que se prolongaron de manera sistemática hasta el

siglo XX. Por esta razón, la novela de Tord es una reflexión, desde el campo de la literatura como memoria, sobre la historia y su devenir. Las afrentas contra la población nativa, la inequidad de las relaciones de poder y el dolor y la esperanza de una población sojuzgada son vistas desde una perspectiva cíclica. El círculo vicioso de la historia del Perú solo se romperá, parece inferirse de la novela, cuando se comprenda que la historia no es un relato impersonal sino un palpitante drama humano de profunda actualidad.

1.3 Cuzco: representación, corrupción y parodia en *Yo me perdono*

Entre *Sol de los soles* y *Yo me perdono* existe un vínculo no solo por la fecha de publicación (1998), sino porque la génesis misma de la novela de Jarque es deudora de la narrativa de Luis Enrique Tord. En su estudio sobre novelas históricas de tema colonial, Concepción Reverte Bernal señala que los cuentos «Siete ángeles insólitos» y «Ángeles de Andahuaylillas» de este autor, cuyos temas son la exploración de la iconografía de ángeles apócrifos, son el germen de la novela de Fietta Jarque. Quizás un antecedente del tema angélico es el cuento de Edgardo Rivera Martínez «Ángel de Ocongate», en el que un ser de naturaleza ambigua, caracterizado como un arcángel virreinal, se pregunta por su identidad. Dicha pregunta y la confluencia de las tradiciones, en este caso, andina, española y judía, son las que animan la novela de Jarque. El trabajo de la narradora peruana no es necesariamente epigonal del de Tord, pero «sí la posiciona como una alumna aventajada» (Reverte Bernal, 2020, pp. 160-161) en la exploración del misticismo heterodoxo en la colonia y el surgimiento de un elemento estético novedoso en la *zona de contacto* (Pratt, [1991] 2010, p. 33): la escuela de pintura cuzqueña.

El argumento de *Yo me perdono* es, en síntesis, la historia de cuatro amigos: el sacerdote español Juan Pérez Bocanegra, el mercader judío León Montero de Espinoza, el pintor limeño Luis de Riaño y el sabio indígena Tomás Puka. Ellos pretenden, mediante la

invocación de seres angélicos pintados en la iglesia de Andahuaylillas, crear un centro de poder religioso y político en esa localidad cuzqueña. Paralelamente a ese relato, se narran las vicisitudes políticas y sociales de la ciudad del Cuzco durante la primera mitad del siglo XVII. En esta última trama se centrará el análisis de la presente sección del capítulo.

Desde este punto de vista, *Yo me perdono* comparte varias de las preocupaciones de *Sol de los soles*, como son la relación entre historia y poder, aunque estas se efectúen de un modo diferente. La novela de Jarque también explora la historia del Perú y considera que en la época colonial están las raíces de la nación peruana y de las expresiones culturales más propias, aquellas que la diferencian de la cultura occidental, pero que tampoco son exclusivas de la cultura nativa. En el mundo representado, Cuzco es la *zona de contacto* de las culturas andina e ibérica que han establecido un vínculo de dominación en favor de lo hispánico. La asimetría de las relaciones de poder en este Cuzco del seiscientos se verifica a través del dominio político, social y económico, pero también a través de la cultura. *Yo me perdono* aborda la manera como los sujetos que viven la experiencia colonial generan una nueva concepción estética, que se ve cristalizada en una escuela pictórica propia (la escuela de pintura cuzqueña) y productos musicales novedosos y diferentes de los europeos (el himno religioso «Hanan Pacha»). En última instancia, *Yo me perdono* explora el surgimiento de las manifestaciones culturales peruanas propias como producto de las tensiones políticas, económicas y sociales que atraviesan la novela. Como lo expresa Fernando Rodríguez de la Flor, el barroco hispano, periodo histórico en el que discurre la novela, es el momento en que determinadas doctrinas teológico-políticas son procesadas dentro de un complejo sistema, con el objeto de elaborar obras de arte que muevan el pathos de una población tan vasta como la del Imperio español (2003, p. 4). Quizá el ejemplo más claro sea la propia iglesia de Andahuaylillas, cronotopo de *Yo me perdono*.

La iglesia de Andahuaylillas empezaba a lucir ya con todo el esplendor que ni los posteriores siglos de conflictos y desidia han podido opacar del todo. Los muros de la nave están decorados con frisos multicolores, columnas y marcos dorados en la parte superior, enmarcando los lienzos que Riaño ha ido terminando con maestría y presteza asombrosas. Al alzar la vista, el complejo e inspirado artesonado mudéjar, con sus maderos dorados al fuego, habla de símbolos celestes de lejano origen, sin nombrarlos. (...) Uno de los puntos que destacan por su originalidad es el baptisterio, cuyo umbral presenta la sentencia del sacramento inicial, escrito en los idiomas quechua, aymara, puquina y latín, sembrando la semilla de una armonía entre los mundos andino e imperial a través de la unión en la fe cristiana (Jarque, 1998, pp. 226-227).

Una obra de arte es un producto cultural que surge en un determinado momento histórico. En su materialización se entrecruzan diversas energías sociales: las de su creador, sus patrocinadores o mecenas y de toda la estructura social que permite su ejecución. Durante la modernidad temprana, los espacios privilegiados para que los artistas pudieran desarrollar sus talentos, debido, entre otras cosas, a la circulación del dinero y los patronazgos que lo sustentaban, eran la ciudad, la Iglesia y la corte. Los encargos de trabajos artísticos solían provenir de espacios como iglesias o palacios cuyos dueños podían permitirse costear obras de difícil ejecución y larga duración en el tiempo. Este sistema habitual en Europa se trasladó a las colonias españolas en América y se adaptó a las condiciones de vida en el virreinato, por ejemplo, a través de la incorporación de motivos nativos, materiales autóctonos y mano de obra aborígen o mestiza. Esto, a su vez, generó que la obra de arte, si bien deudora de tradiciones europeas, se asimilara a características locales y de ello surgiera un arte híbrido, cuyos elementos se reconocen distintos a los de las culturas matrices y en permanente transición de su diferencia. De este modo, los ángeles pintados en la iglesia de Andahuaylillas

no son las figuras celestiales de raíz judeocristiana, ni los *huamincas* andinos (seres alados identificables como ángeles) (Mujica Pinilla, 1992, p. 191), sino seres propios de la zona de contacto, es decir, los ángeles arcabuceros de la escuela cuzqueña. De acuerdo con Ramón Mujica Pinilla, estos fueron un producto híbrido de la angelología europea y la iconografía andina de guerreros emplumados. El culto virreinal a los ángeles tuvo su origen en la catequización visual recomendada por el Concilio de Trento (1543-63) y adoptada por los concilios limenses, a fin de difundir las nuevas devociones contrarreformistas y facilitar la conversión de los naturales. Las series pictóricas angélicas americanas derivaban del culto judeocristiano a los ángeles. Estos, a su vez, provenían de corrientes apocalípticas medievales y renacentistas que remitían a sistemas cosmológicos, tradiciones proféticas, modelos políticos, movimientos literarios y métodos eclesiásticos de «aculturación» en el Nuevo Mundo (Mujica Pinilla, 1993, pp.38-39).

Asimismo, es importante señalar que el Cuzco representado en la novela de Jarque difiere del de *Sol de los soles*. En el caso de este último, se trata de un espacio todavía de conflagración bélica, que desgarrar a sus habitantes. Por el contrario, la antigua capital inca en *Yo me perdono* es, a comienzos del siglo XVII, una ciudad próspera que experimenta un importante desarrollo artístico, impulsado, según el narrador, por el establecimiento de una pequeña corte que cuenta en sus reducidas medidas de un poder real (el corregidor Alonso Mejía de Carvajal), un poder eclesiástico (el obispo Agustín Gómez de Távora) y un poder civil (el valido Bernardo Polo de Ondegardo). Bajo el auspicio de estas tres figuras, la ciudad prospera y las iglesias y residencias privadas se llenan de obras de arte que son una expresión de la vida cortesana que desean experimentar sus tres mecenas. El narrador de *Yo me perdono*, a diferencia del de *Sol de los soles*, se posiciona de manera más empática en la materia narrada y sus sujetos representados. La adjetivación del pasaje que citaremos a continuación es positiva y enfatiza la bonanza del Cuzco virreinal, como también lo hará con la

originalidad de sus producciones culturales en páginas sucesivas. Posteriormente, cuando caracterice a los personajes de la novela, lo hará desde una mirada más afín a la singularidad de cada uno de ellos y al intento de comprensión de sus conflictos. La antigua capital del Imperio incaico es descrita de la siguiente manera:

La ciudad del Cuzco vivió su esplendor como villa colonial en esos años. Ya en 1614 figuraba en los registros de escrituras públicas como *La gran ciudad del Cuzco, cabeza de los Reynos del Perú* o *La opulenta provincia del Perú*. Fueron las siguientes tres décadas las más pacíficas y prósperas de su historia colonial y eso se reflejó en la lasitud de las costumbres y la inclinación a las artes de la sociedad pudiente de la región. A ello contribuyó en gran medida el corregidor Alonso Mejía de Carvajal y sus ostentosas celebraciones. Llegaron de todo el reino los músicos más apreciados, los comediantes más afamados y los artesanos más diversos, capaces de construir los ingenios teatrales y escenográficos que Mejía de Carvajal les describía, según tal y como los había visto en la corte de los reyes Felipe III y Felipe II (Jarque, 1998, p. 156).

Sin embargo, y pese al auge económico de la ciudad, el Cuzco del seiscientos no es una gran urbe europea y solo puede aspirar a replicar, en la medida de sus posibilidades, el boato de los Habsburgo. Del mismo modo que en *Sol de los soles* el reino de Vilcabamba es un pálido reflejo del estado de Tahuantinsuyo, en *Yo me perdono*, la corte del Cuzco es un simulacro de la española. El narrador desliza que el dispendio en los ritos sociales y la exteriorización exagerada del sentimiento religioso son producto de la constante imitación de las costumbres de la metrópoli, pero siempre en un plano inferior a la corte madrileña.

A pesar de ello, o ignorándolo, muchos vecinos del Cuzco fueron asumiendo los papeles que esta perpetua representación teatralizada les otorgaba. El dispendio se

empezaba a generalizar y los clanes y familias poderosas rivalizaban en exhibir las más elaboradas manifestaciones del lujo. Sin embargo, todo era un fuego fatuo, una ilusión entre puertas que se perdía en la más burda imitación (Jarque, 1998, p. 157).

Siempre en clave de comparación de inferioridad, la simple imitación de modelos foráneos es motivo de censura¹⁵ por parte del narrador de *Yo me perdono*. Por otro lado, tampoco el regreso a las tradiciones prehispánicas (como el episodio del Taqui Oncoy que desarrollaremos en el próximo capítulo) goza de una mirada benévola por parte de este. Solo cuando sus protagonistas generan una manifestación cultural propia encuentran una valoración positiva. Todo el relato de *Yo me perdono* está orientado a narrar cómo y por qué surgen los arcángeles arcabuceros cuzqueños, que no son ni ángeles judeocristianos ni *huamincas* prehispánicos. Cada tramo de la narración se justifica para llegar a ese resultado, en el cual el narrador suma y sintetiza el emblema de la nación emergente. Por ello, la cultura híbrida que surge en el Cuzco y sus cultores son, en última instancia, los grandes protagonistas de la historia.

1.4. El discurso de la corrupción

La mecánica del poder en *Yo me perdono* está vinculada al discurso de la corrupción, fenómeno que se presenta como una perversión de su ejercicio. Los tres personajes que se hallan en la cúspide social del Cuzco representado en la novela, el corregidor, el arzobispo y el valido, se caracterizan por violar de manera siempre solapada las leyes sociales que rigen a la sociedad que dirigen. Por ejemplo, el corregidor se aprovecha de su cargo para obtener sobornos por parte de sus subordinados, el arzobispo se inmiscuye en asuntos de orden

¹⁵«El corregidor y su falsa corte imitaban la pompa de un mundo que idealizaban, aunque la realidad del lejano reino fuera el desmoronamiento y desgobierno del imperio» (Jarque, 1998, p. 157). El narrador siempre sostiene una mirada irónica cuando alude a las pretensiones de imitar a la corte madrileña por parte de los personajes de *Yo me perdono*, en particular, cuando ello se hace para complacer al corregidor Mejía de Carvajal, uno de los antagonistas del relato.

terrenal, aunque esta no sea su área de influencia, y el valido crea una red de espionaje para procurarse beneficios económicos. La ambición de poder y prestigio es el móvil de estos personajes. El narrador presenta sus acciones y las sanciona con un tamiz de ironía. Tanto Alonso Mejía de Carvajal, como Agustín Gómez de Távora y Bernardo Polo de Ondegardo¹⁶ trasgreden las normas y corrompen a otros personajes que buscan emularlos o halagarlos para saciar sus ambiciones. Esta sección del presente capítulo pretende mostrar cómo se producen estas fluctuaciones en el accionar de los tres personajes mencionados y de qué manera afectan a otros en relación con los conflictos del relato.

El corregidor Alonso Mejía de Carvajal es un funcionario de la Corona que proviene de la corte de Felipe IV. Es un «cortesano», tal como lo tipifica Norbert Elias en *La sociedad cortesana*, cuyo rasgo es el de permanecer en la órbita del rey para mantener su poder (Elias, 2016). El corregidor es de origen noble e hijo del mayordomo de Felipe IV y, como tal, reproduce en el Cuzco la lógica del poder al llevar consigo una pequeña corte que lo acompaña a su aventura peruana, compuesta por su esposa, su sobrina, un valido, solicitantes de su favor y una interminable servidumbre (Jarque, 1998, p. 39). De acuerdo con Francisco Franco y Agustina Vásquez Fiorani, con la imposición del sistema colonial en los Andes también se produjo el establecimiento de una corte que reproducía los valores cortesanos hispanos. Se expandió entonces un modelo de etiqueta y ritualidad exacerbada, así como el ideal nobiliario del caballero hidalgo (2016, p. 96). De ello se desprende que Mejía de Carvajal pretenda en la novela ser un pequeño rey que tiene sujetos a sus cortesanos en un entorno muy estrecho, pero sus esfuerzos devienen inútiles en una provincia—por más próspera que sea—del lejano Perú (p. 44).

¹⁶Concepción Reverte Bernal, en su trabajo sobre la novela peruana de tema colonial, afirma que los tres personajes que estudiamos en esta sección son ficticios. Ella afirma que no ha hallado registro de nadie llamado Alonso Mejía de Carvajal, aunque en los *Anales del Cuzco* figura como corregidor de dicha ciudad Nicolás Mendoza de Carvajal hacia 1621. También, según su investigación, el personaje del mercedario D. Agustín Gómez de Távora es ficticio. Finalmente, si bien el cronista Juan Polo de Ondegardo es un personaje histórico (y descubrió las momias de los incas, lo que justifica un pasaje de la novela), no se tiene noticia de ningún descendiente suyo llamado Bernardo Polo de Ondegardo (Reverte Bernal, 2020, pp. 165-166).

Sin embargo, Mejía de Carvajal no solo es un cortesano que pretende encadenar a toda la ciudad a sus deseos de pequeño monarca. El personaje exhibe algunas peculiaridades que resultan de interés para el presente análisis. Como muchos nobles de su época, Mejía de Carvajal es aficionado a las cámaras de maravillas. Estas eran colecciones de objetos raros que solían poseer algunos personajes ilustres del barroco, acumulaciones que pasaban por ser distinguidas, aunque algunas podían ser muy excéntricas debido a la naturaleza de los objetos coleccionados. El corregidor del Cuzco, en particular, siente predilección por los cadáveres. La morbidez de esta elección va a tono con el sentimiento de fugacidad de la vida del periodo barroco, que tiene constantemente presente a la muerte. Asimismo, se produce un efecto irónico sobre la figura del corregidor, que resulta ser un coleccionista de la putrefacción. La momia de Huiracocha, las cabezas de seis sacerdotes reducidas por los jíbaros y el cuerpo embalsamado de una princesa china son los objetos de sus afanes de coleccionista de rarezas exclusivas. Incluso con esta última, la princesa china, lo une un afecto extraño que roza lo perverso:

La urna de cristal donde reposaba el frágil cuerpo de la niña china, vestida deliciosamente, despertaba en don Alonso una íntima fruición. Poseían estos orientales técnicas de embalsamamiento verdaderamente asombrosas. Los piececillos minúsculos, sus impolutas medias blancas y sus zapatitos de seda color turquesa le provocaban mucha mayor ternura que la que alguna vez sintiera por los de sus propios hijos, si es que alguna vez se fijó en ellos (Jarque, 1998, 135).

La princesa embalsamada es objeto de un goce sensual y sexual por parte del corregidor. El narrador intradieético, que habla desde la perspectiva del corregidor en el mencionado pasaje, destaca los significantes «piececillos», «medias blancas» y «zapatitos» de color turquesa. Xiu Mei es un objeto precioso porque aúna las características de la niñez y la

inocencia con la corrupción de la muerte. Asimismo, dicha alusión traspasa las fronteras de la niñez y entra en el ámbito del erotismo. El corregidor, que no siente más que un leve desdén por su vital esposa, se encuentra fascinado por el carácter ambiguo de la princesa china. Y lo hace porque, a diferencia de su cónyuge, que es seductora y tiene la iniciativa en el cortejo, como se verá más adelante, Xiu Mei es un ser quieto, infantilizado, y sin agencia posible. De acuerdo con la definición de fetiche que hace Slavoj Žižek, la princesa china es la fantasía que le permite gozar al corregidor y lo protege del exceso representado por la sexualidad de su esposa (Žižek, 2011), cuyo cuerpo adulto no le permite el disfrute como sí lo hace el de Xiu Mei. La predilección por lo putrefacto y lo perverso son los rasgos de la intimidad del corregidor. Pero en una sociedad estamental como la colonial, lo privado también se proyecta a lo público. Al gozar de la corrupción y ser él mismo un perverso, esos rasgos del representante del rey en las Indias se extienden a todo lo que gobierna. A lo largo de la novela veremos cómo todos los personajes se dejan invadir por la fantasía, según la definición de Žižek, expresada por la lenta corrosión de sus deseos, afectos y creencias, y cómo todos ellos, cuando cae el velo de la misma, se desestabilizan y pierden posición, razón o hasta la vida en ese trance. Por ello, si seguimos la lectura de que esta sociedad representada es como un organismo vivo, notaremos que es desde la cabeza misma de ella donde se expande lo pútrido y contamina todo el espacio del Cuzco.

Por su parte, el segundo vértice de la sociedad cortesana del Cuzco es el arzobispo Agustín Gómez de Távora. Este es un personaje en apariencia austero y piadoso, pero en el fondo poseedor de una gran soberbia. Gómez de Távora gusta de impresionar a los fieles con el esplendor de los ritos católicos y muestra rigidez en la observancia de las normas religiosas, actitudes que colisionan con las ambiciones de Mejía de Carvajal de hacer de Cuzco una pequeña corte con más énfasis en el placer mundano.

Pero la entrada triunfal del corregidor y su esposa no era el único punto de atención aquella noche. A las ocho en punto, cuando sonaba en casa de León Montero de Espinoza la cuarta campanada de su precioso reloj flamenco, entró al salón el obispo Agustín Gómez de Távora. El prelado extendía la mano anillada con una mezcla de desdén y resignación. Las inclinaciones y rápidos besos piadosos se sucedían y el obispo no despedía ni un atisbo de sonrisa. Desde su gran altura colgaban hasta el suelo sus hábitos de pesada y exquisita seda negra. Un crucifijo de oro y piedras preciosas que llevaba sobre el pecho robaba las miradas de los invitados. Era una joya soberbia (Jarque, 1998, p.43).

En este párrafo se condensan las características del prelado. El obispo Gómez de Távora es descrito como «severo» y «desdeñoso». Dos atributos que lo posicionan en un lugar diametralmente opuesto al de las virtudes cristianas como la humildad y la caridad, que debería tener todo vicario de Cristo. También está inmerso en un lujo mundano, pues se encuentra adornado con joyas y ropajes suntuosos. Con dicho aspecto, no difiere mucho del corregidor, por lo que también habría cierta doblez en el personaje que critica en otros lo que él mismo practica. Toda su caracterización lo contrapone a la de uno de los personajes centrales del relato, el sacerdote Bocanegra. Este es el párroco de Andahuaylillas, un hombre humilde que solo atesora un libro que posee desde la juventud. Cuando Bocanegra se vuelva prestigioso, él buscará asemejarse al obispo cuzqueño, emulando su riqueza y prestigio, en desmedro de sus deberes como pastor. La soberbia se apoderará de este segundo personaje y esa será la causa de su desgracia.

Finalmente, el último personaje en el que centraremos nuestra mirada en esta sección es Bernando Polo de Ondegardo. En la novela se refiere que es descendiente del cronista Juan Polo de Ondegardo, pero a diferencia del respeto que sentía su antepasado por la cultura

nativa, el joven Polo de Ondegardo tendrá un acercamiento meramente utilitario a ella, pues ofrece al corregidor la momia de Huiracocha (una reliquia familiar guardada por respeto a los incas) a cambio de favores. El futuro valido del corregidor es un «adulador nato, frívolo y vanidoso», «con delirios de grandeza y la inseguridad de verse de pronto empobrecido» (Jarque, 1998, pp. 40-41). Un valido es un hombre que, al contar con la confianza de un alto personaje, ejerce poder sobre él. Se trata de una figura política del Antiguo Régimen, especialmente de los Austrias menores de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Bernardo Polo de Ondegardo funge como tal al ser el favorito del corregidor Alonso Mejía de Carvajal y actuar como su enlace con los miembros de la sociedad cuzqueña, siempre desde una óptica de la comparación de la inferioridad ya aludida anteriormente.

En la dinámica cortesana, muchos caballeros o hidalgos sin dinero pululaban en torno a la figura del rey para obtener provecho de sus favores a cambio de los servicios que podían prestarles (Elias, 2016, p. 116). Puesto que la proximidad al rey era lo que determinaba la fortuna de un cortesano, resulta comprensible que en el texto de Jarque este personaje represente al advenedizo que busca sacar provecho del corregidor Mejía de Carvajal. Polo de Ondegardo se gana esta posición porque puede proveer al corregidor de sus peculiares placeres como coleccionista de cadáveres, ofreciéndole la mencionada reliquia familiar. El personaje resulta repulsivo desde el lente del narrador porque hurga en la degradación de los demás. Ello, a su vez, genera atracción y rechazo al mismo tiempo en otros personajes que buscan usar la influencia de Polo de Ondegardo para acercarse al corregidor: «Polo disfrutaba de esa situación en la que su presencia producía siempre la ambivalente sensación de ser buscada y rehuida a la vez. Eso, para él, era el olor del poder» (Jarque, 1998, p.233). Gracias a sus maniobras y el conocimiento de las debilidades ajenas, Polo de Ondegardo logra ser el favorito del corregidor, el nexo entre los demás cortesanos y la autoridad, y la cabeza de un certero sistema de espionaje que involucra a toda la ciudad del Cuzco.

El vértice de la sociedad cuzqueña representada está conformado por estos tres personajes mencionados que rigen sus designios. La desviación de las normas morales de comportamiento que aseguran el correcto funcionamiento de la sociedad—por el que ellos deberían velar— hace que toda la ciudad se encuentre carcomida por la corrupción. El narrador se explaya sobre los vicios de los tres personajes y los proyecta sobre esta. El comportamiento amoral de sus gobernantes se ramifica sobre Cuzco e irradia su talante nocivo. En ese sentido, el narrador rastrea en el pasado uno de los problemas de la sociedad en formación que se proyecta hasta la actualidad: la corrupción de las autoridades. Si la intención del texto es presentarnos la génesis de una serie de cuadros de arcángeles judeocristianos que buscan proteger al Cuzco y sus alrededores, según la intención original de Juan Pérez Bocanegra, Luis Montero de Espinoza, Luis de Riaño y Tomás Puka cabría preguntarse en qué medida estos seres sobrenaturales pueden proteger del mal a quienes ya de por sí están degradados por la ambición, la vanidad, el orgullo, la avaricia o la lujuria. La respuesta quizás está en la paradoja del ser y el parecer está en el centro de *Yo me perdono*, cuyo relato hurga en las contradicciones morales de sus protagonistas. La tríada de los poderosos corruptos se opone así al cuarteto de gestores de la serie pictórica de ángeles que veremos con mayor detalle en el próximo capítulo. De esta manera se presenta una oposición entre dos grupos de personajes. El primer grupo es el constituido por los tres que hemos analizado en esta sección. Su interacción nos conducirá a la creación de los arcángeles arcabuceros, producto cultural original que justifica los conflictos de los sujetos representados. En suma, en *Yo me perdono* los personajes evidencian una mayor profundidad psicológica que los de la novela de Tord. El texto de Jarque entrelaza la representación de una sociedad colonial en tiempos de estabilidad y busca mostrar las tensiones que están detrás de la concepción de una obra artística, que solo es posible de cristalizar en esa *zona de contacto*. Los hombres poderosos del Cuzco son los mecenas de lo que será un día la escuela cuzqueña.

Las pasiones y ambiciones del corregidor, el obispo y el valido son las que permiten que fluya el dinero y la energía para la creación de obras de arte. Y esta no es posible sin la presencia tanto de los artistas y eruditos como tampoco de los mecenas que las solventan y animan el campo cultural. Este último, como se verá al final de este capítulo, también involucra a las celebraciones de la sociedad cortesana como motor para la creación artística.

1.5. Dos celebraciones en clave irónica: el carnaval y el Corpus Christi

La dinámica particular entre lo público y lo privado en la sociedad virreinal tenía entre sus manifestaciones la fiesta. Para Judith Farré:

La fiesta es expresión de las necesidades lúdicas del ser humano pero, en el marco de una sociedad políticamente organizada, se relaciona estrechamente con una visión que, como ya pusiera de relieve Maravall, cifra en parte su conservación en la imagen que es capaz de generar de sí mismo. De ahí que podamos hablar de una ritualidad compartida en la que entran en juego tanto los mecanismos de ostentación de un ideal de gobierno por parte de quienes lo representan, como la adhesión afectiva y efectiva por parte de quienes conforman las distintas jerarquías de dicho orden político (2008, p. 263)

Afectos, juego y ritualidad son los elementos que entran a tallar en el presente acápite, en el cual estudiaremos dos celebraciones de la sociedad del Antiguo Régimen representadas en la novela: el carnaval y el Corpus Christi. Una fiesta mundana y otra religiosa son los vértices de la narración, ya que durante las mismas se van a explicitar los nudos narrativos que dan origen a la trama de la ficción. Dichos festejos se suceden en orden cronológico, primero el carnaval y luego el Corpus Christi, y ambos tienen como centro al cuerpo, ya sea físico (de los participantes del rito carnalesco y sus deseos carnales) o simbólico (la hostia, representación del cuerpo de Cristo). En los dos casos, el enfoque del narrador será irónico y paródico. Por ejemplo, el enmascaramiento de la noche del carnaval es descrito de la siguiente manera:

Esa noche todos estaban de incógnito aunque, naturalmente, unos más que otros. Algunos no deseaban por ningún motivo ser confundidos, tanto les costaba en la vida diaria mantener el personaje, y otros, por más esfuerzos que hicieran, no podían ocultar una tripa desmedida y rebelde a corsés o fajines, una altura excesiva —como el letrado González de Parra, apodado González de Palmera— y otros defectos o virtudes difíciles de esconder (Jarque, 1998, p.159).

El tono socarrón del narrador permite al lector ingresar a la ficción con menos solemnidad que en la novela anterior. Por esta razón, *Yo me perdono* permite una lectura más amena ya que el narrador no pretende objetividad en el relato, sino que muchas veces se solaza en las contradicciones de los personajes y situaciones de la novela. Podríamos definir al narrador como poliédrico, en tanto enfoca su mirada desde distintos personajes, toma partido en ciertos casos, simpatiza con algunos de los sujetos representados y hasta manifiesta comprensión por los quebrantos de otros, aunque no necesariamente los justifique. Sin ser un narrador que maneje con solvencia todos los hilos del relato pues algunas secciones no son del todo verosímiles¹⁷, sí logra que ciertas ideas —la singularidad de la cultura en la zona de contacto— encarnen en algunos personajes con mayor efectividad y consistencia, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Tord.

Pero para llegar a esta conclusión es preciso detenernos en algunas escenas clave. Por ejemplo, la del carnaval, que constituye una festividad en la cual el orden habitual del mundo se trastoca y emergen identidades de los personajes hasta el momento ocultas. De igual modo, la fiesta del Corpus Christi tendrá en su desarrollo un carácter burlesco y degradante, que lo entronca con la lógica de la corrupción desarrollada en el acápite anterior.

¹⁷ Como el hallazgo de dos grimorios europeos y sus respectivos intérpretes en un alejado pueblo del virreinato del Perú

El carnaval es una fiesta en que la expresión privada del cuerpo y los afectos puede exponerse en un espacio público. Recordemos que esta, como manifestación colectiva, introduce una cesura en la vida cotidiana (Farré, 2008, p. 262), razón por la cual el narrador de *Yo me perdono* la emplea para explicar la génesis de la serie de ángeles de la iglesia de Andahuaylillas, entroncándola con el sentimiento amoroso. El corregidor Mejía de Carvajal, estudiado en el acápite anterior, llegó a Cuzco acompañado de dos mujeres, su esposa Rosaura y su sobrina Teresa. Ellas representan la belleza y el poder de seducción de la mujer, en un primer momento a través del estereotipo, y luego con una mayor profundidad en los conflictos planteados. Ambas van a formar parte de un triángulo amoroso cuyo tercer vértice es el pintor Luis de Riaño¹⁸. El espacio en el que se produce el despliegue de las pasiones es la fiesta de cumpleaños de la esposa del corregidor, la cual coincide con el carnaval. Esta fiesta, a petición del propio corregidor, es celebrada con todo el boato posible en la ciudad del Cuzco, como demostración de su poder. A dicha festividad, como es usual en los carnavales, los asistentes acudirán disfrazados, lo que propicia confusiones y cambios de identidad y se articula con la idea barroca del mundo como teatro, donde cada cual desempeña un papel. Uno de los atributos de la celebración carnavalesca es que esta estimula la suspensión del orden social, pues el disfraz y el trastocamiento de identidades permiten que los afectos más privados y los deseos reprimidos del cuerpo puedan encontrar una vía de escape en un espacio y tiempo limitados. Los disfraces que adoptan la esposa y sobrina del corregidor—de damas hechiceras—potencian la sensualidad y el deseo que deben ocultarse bajo el recato de la vida cotidiana. Además de ello, la similitud de los trajes de la tía y la sobrina propicia una confusión entre las identidades de ambas durante los lances de seducción del pintor Luis de Riaño:

¹⁸Luis de Riaño fue un pintor del siglo XVII en el virreinato del Perú. De acuerdo con Reverte Bernal, su trabajo como pintor de la iglesia de Andahuaylillas está documentado. En ella existen cuadros pintados por él, entre los que destaca un San Miguel Arcángel fechado en 1628 (Reverte Bernal, 2020, p.163; Tord, 1989, p.169).

Se acercaron a ellos dos bellísimas damas, ataviadas como reinas. Iban vestidas de la misma guisa y, cuando creían encontrar el momento apropiado, representaban una pequeña farsa simulando ser una el reflejo de la otra en el espejo, con movimientos exactos y repetidos. Ese tipo de vestido de máscara *a la psyché*—aludiendo a la forma en que se refieren al espejo de cuerpo entero en francés— se había difundido en la corte gala y no eran pocas las damas que se presentaban a él, por darles la oportunidad de llevar un disfraz al tiempo de optar simplemente por destacar su belleza con las artes más refinadas de la cosmética sin olvidar, por supuesto, la excitante posibilidad del equívoco y el disimulo (Jarque, 1998, pp. 160-161).

La duplicidad resulta clave para interpretar el fragmento. Los atavíos similares y la alusión al espejo son una pista que brinda el narrador para aludir a todos los reflejos especulares que se producirán a partir de este momento. En primer lugar, tía y sobrina, luego los cuatro amigos de Andahuaylillas que se reflejan entre sí, y, finalmente, los ángeles de sexo ambiguo que se les presentan a los miembros del cuarteto. El encuentro entre las dos mujeres y el pintor es el punto de partida del conflicto de la novela. Este último comprenderá una serie de lances amorosos luego del galanteo en el carnaval, sin identificar claramente si se trata de la tía o la sobrina. Su obsesión por la figura que se le presenta en los posteriores encuentros sexuales es fundamental, pues la pasión que le inspira esta criatura ambigua con la que hace el amor es la chispa creadora que lo hace ejecutar sus cuadros. Solo al final de la novela, el narrador sugerirá —sin indicarlo explícitamente— que la figura asexuada que se le presenta al pintor luego del encuentro del carnaval es un ángel.

Retomando el hilo del discurso del poder y la corrupción, podríamos afirmar que, en el relato, la última instancia de poder la tienen los ángeles. El poder terrenal lo posee el corregidor, el obispo y el valido, además de la corte donde se ubican Rosaura y Teresa y todos

los participantes del festejo. Estos o están corrompidos o son personajes que sirven de engranaje con el siguiente grupo en este escalafón. El cuarteto de amigos que invoca a las divinidades celestes es el espacio intermedio de poder, que se imbrica con la erudición o la creación. No obstante, ellos también son víctimas de sus propias pasiones y por eso tampoco son puros y no pueden ser protegidos por los ángeles de Andahuaylillas. Finalmente, estos son los seres que tienen el poder de premiar, pero sobre todo de imponer sanciones a los demás, pues lo ven y lo saben todo desde su pertenencia a la eternidad.

La segunda celebración central en la novela es la del Corpus Christi (VER ANEXO 6). Se trata de la mayor celebración católica en la que se venera el cuerpo de Cristo representado en la hostia. La eucaristía es la metáfora central que sostiene la cosmovisión barroca, pues alienta la promesa de una unión final entre lo físico y lo metafísico, bajo la mirada de los ángeles (Rodríguez de la Flor, 2003, p. 4). El Corpus Christi representaba

por una parte, a la majestad divina, y, por otra, a la sociedad que la convocaba e incluía en su ejecución, a todos los estratos y sectores sociales de las ciudades y pueblos donde se celebraba, los cuales, según su rango y la antigüedad que les precedía, ocupaban un lugar privilegiado y preestablecido por el Antiguo Régimen (Zapata Esguerra, 2017, p. 3).

Asimismo, dicha celebración reafirmaba el carácter divino del soberano y era la celebración central de la monarquía de los Austria. En la novela de Jarque, el Corpus Christi es en sí mismo una obra de arte, un espectáculo destinado a agradar a Dios y a subyugar a los fieles. El lujo, el gasto y la suntuosidad de la fiesta barroca son una muestra de la energía social que circula en ella.

Parecía que no iba a quedar una sola flor pegada a su tallo y que las estrellas no volverían a encender sus lejanas luces nocturnas. Los preparativos de la gran fiesta del

Corpus hacían suyas todas las provisiones de flores de todas las especies en los alrededores y grandes cantidades de cirios, suficientes para iluminar la noche entera toda la plaza central del Cuzco como si fuera mediodía. Las autoridades eclesiásticas centraban todo su empeño en esta fiesta porque con ella debía borrar toda memoria de la majestuosa celebración central de la religión incaica, el Inti Raymi, dedicada a su dios sol en el solsticio de verano (Jarque, 1998, p. 199. El subrayado es nuestro).

Siguiendo las ideas de Franco y Vásquez Fiorani (2016, p. 91) la celebración impuesta del Corpus Christi tiene como función el borrar de la memoria de la ciudad del Cuzco a los descendientes de los incas mediante la superposición de elementos religiosos católicos sobre los indígenas. En la novela, esto solo se logra a medias, pues elementos indígenas rebeldes, cercanos al Taqui Oncoy, buscan sabotearla. El episodio del Corpus Christi está escrito en clave paródica, cuya relevancia radica en debilitar las pretensiones coloniales de la evangelización de los indios. La hostia representa el poder y el orden. Es la divinidad encarnada en un trozo de pan consagrado y cuya ingestión por parte de los miembros de la sociedad cuzqueña implica la incorporación de este orden en su cuerpo físico. El universo barroco se caracteriza por su simetría, todo en él tiene su lugar y correspondencia y no existía nada más aterrador para el hombre de la época que algo se escapase fuera de sus límites. Justamente, uno de los momentos más logrados de la novela es cuando se produce el quiebre de este universo. El instante central de la celebración, el paseo de la custodia bajo el palio acompañada por las autoridades de la ciudad, se torna en objeto de parodia. Un grupo de indígenas disidentes, con el objetivo de boicotear la fiesta, había cambiado, la noche anterior, la hostia sagrada por una cucaracha y este repugnante insecto es el que ocupa el lugar más importante de toda la ceremonia—el centro de la custodia—, desde donde irradia su degradación.

En el poco iluminado interior de la catedral no había sido fácil advertir que los cristales que hasta hace un momento albergaban la Santa Forma, apresaban ahora una execrable criatura. Una cucaracha asquerosa caminaba por el interior de la Custodia y la sagrada hostia, que el obispo había depositado durante la misa oficiada poco después de medianoche había desaparecido (Jarque, 1998, p. 210).

En el instante en el que una cucaracha ocupa el lugar de la hostia, lo sagrado se torna abyecto y se proyecta a toda la sociedad porque el cuerpo de Cristo —el elemento más simbólico de la liturgia católica— y el disco solar—la divinidad máxima del panteón indígena— se ven reemplazados por un insecto sucio y repulsivo. Esto produce una momentánea ruptura del orden inamovible de la sociedad colonial y la anulación de la obra de arte viva —la procesión del Corpus— que se venía desarrollando. El narrador califica ese momento de «horrible herejía», «espantoso sacrilegio» y «violación de la más santa pieza de esta magnánima celebración» (Jarque, 1998, p. 210). El caos provocado solo podrá ser conjurado cuando los mismos arcángeles de las pinturas de Luis de Riaño, como seres representativos de una milicia celestial, intervengan y restituyan el orden perdido. Ellos irrumpirán en la fiesta del Corpus Christi, castigarán a los herejes y en una procesión triunfal ingresarán a la ciudad del Cuzco entonando el himno compuesto por el sacerdote Juan Pérez Bocanegra, el «Hanan Pacha». A partir de este momento, que en la novela es presentado como el de la intervención de los ángeles arcabuceros en el devenir de los hombres, el himno en quechua se cantará en todo el virreinato del Perú¹⁹. La música en la cultura del barroco era considerada como la expresión de las esferas celestes que ordenan el mundo; por esta razón, resulta coherente que los arcángeles arcabuceros de Andahuaylillas contrarresten, a través de la música, la abyección de la sustitución de la hostia por la cucaracha. El contraste entre la

¹⁹El episodio de la procesión de los ángeles tiene en la misma novela otro matiz de interpretación, como se verá en el próximo capítulo. Estas dos posibles lecturas son producto de la mencionada ambigüedad y efecto de los reflejos especulares mencionados en el acápite.

repugnancia encarnada en el insecto y lo sublime del himno celestial es transitado con oficio por parte del narrador. La contraposición entre ambos eventos se hace patente y muestra lo alto —vinculado con lo excelso— y lo bajo —la risa provocada por el desecho— como muestra de los contrarios que habitaron en el mundo colonial.

Tanto el carnaval como el Corpus Christi representados en la novela de Jarque son manifestaciones del centro y los límites en la sociedad del Antiguo Régimen. Centro en el caso del Corpus Christi, como fiesta mayor de la monarquía católica; y borde de lo permisible en el caso del carnaval. En ambas celebraciones, el narrador sitúa dos de los conflictos centrales de la novela. El enamoramiento de doña Rosaura y su sobrina del pintor Luis de Riaño es el origen de la inspiración que luego permitirá la ejecución de la serie de cuadros de ángeles. Por otro lado, la sustitución de la hostia por la cucaracha es el incidente que da pie a la intervención de los ángeles en la procesión y el establecimiento de su culto en dicha festividad.

Se puede apreciar entonces que la preocupación por el discurso de la historia y del poder impregnan las novelas de Tord y Jarque. El discurso de la historia es un elemento central de poder y conocimiento en *Sol de los soles*. Su narrador asume un carácter académico que guía al lector por los vericuetos de las múltiples historias y personajes que componen la trama de la novela. El narrador, sin embargo, no se identifica plenamente con la visión de los vencidos en el relato y privilegia un tono neutro que le resta agencia a los personajes que lo encarnan. Asimismo, sugiere que la cultura andina derrotada, junto con los aportes del mundo hispánico, tendrán una continuidad en el tiempo, la cual dará origen a la nación peruana. No obstante, dichos aportes solo pueden ser transmitidos a los legos a través de la guía de un erudito en la materia. He ahí la paradoja de esta narración, cuyo lugar de enunciación es el del intelectual que mira desde su torre de marfil al que intenta comprender, pero del que no se siente parte.

En el caso de *Yo me perdono* de Fietta Jarque, el tema de la historia se imbrica con el del poder y las estructuras de la sociedad colonial, y se desestabiliza a través de la corrupción de sus dirigentes o el desborde de sus celebraciones simbólicas. En esta sección del análisis hemos privilegiado el estudio de las dinámicas de la sociedad cuzqueña representada a través de diversos personajes que ostentan poder político, religioso o social. Dichos personajes muestran un mayor espesor en su caracterización, lo que deriva en un texto que expone con mayor cabalidad el mundo representado. Por ello, resulta factible el surgimiento de artefactos culturales musicales o pictóricos; de hecho, la novela entera se constituye como la explicación del origen de una serie de cuadros de ángeles con un significado místico y un himno que se incorporan al acervo de la futura nación peruana. El relato enfatiza que su simiente están en dos episodios que se corresponden con dos fiestas centrales en el Antiguo Régimen: el carnaval y el Corpus Christi, que explican las dimensiones de lo público y lo privado en la sociedad colonial. Con un narrador de mirada caleidoscópica, *Yo me perdono* se posiciona como un texto que busca incorporar a los productos artísticos como un emblema del Perú.

En suma, las dos novelas, desde su lugar de enunciación, apuestan por una revisión del pasado colonial para comprender el momento presente de su escritura. Producidas en el contexto de la década de 1990, tanto *Sol de los soles* como *Yo me perdonocomparten con otros textos del periodo la preocupación por los avatares de la nación, entendidos como la génesis de la identidad peruana. Para intentar definirla, ambos autores vuelven su mirada hacia el pasado. La conquista y la colonia son los momentos en que se gestó dicha identidad, en buena cuenta al fragor de la violencia y la dominación. A través de un discurso que busca la neutralidad, pero que en ocasiones no puede evitar inclinarse por las voces hegemónicas, por lo mítico y por lo político, *Sol de los soles* se constituye en el relato del desencuentro y, a la vez, de la esperanza de un mundo más justo. Por su parte, con una acentuada sensibilidad por lo artístico y lo imaginativo, *Yo me perdono* busca, como lo indica su título mismo, la*

redención de sus protagonistas mediante la creación artística. Ambas obras, a nivel simbólico, pretenden explicar al Perú de finales del siglo XX desde el pasado, y es allí donde radica justamente su valor.



Capítulo II

El discurso religioso en *Sol de los soles* y *Yo me perdono*

2. Religiosidades en conflicto: cosmovisiones andina y occidental en *Sol de los soles* y *Yo me perdono*

Las novelas *Sol de los soles* y *Yo me perdono* se proponen como la representación del mundo colonial en el Cuzco de los siglos XVI y XVII. Ellas se nutren de diversos discursos que buscan discutir el lugar de la conquista y la colonia en el marco de la historia del Perú. *Sol de los soles* y *Yo me perdono* narran dos historias diferenciadas: el sofocamiento de la rebelión de Vilcabamba es el relato maestro de *Sol de los soles* y la represión de los remanentes del movimiento del Taqui Oncoy el de *Yo me perdono*. Estos se articulan a relatos menores: el matrimonio de Beatriz Clara Coya y Martín García de Loyola, la captura del Punchao, el origen del Inkarrí en el caso de *Sol de los soles*; la visión indígena de los ángeles en el de *Yo me perdono*. Las novelas de Tord y Jarque coinciden en el modo en que las historias menores irrumpen para desestabilizar la hegemonía del relato maestro. La superposición de unas y otras genera significaciones particulares en cada texto. En este capítulo centraremos nuestro análisis en las modalidades de interrupción de sendos relatos maestros desde la dimensión religiosa.

Sol de los soles y *Yo me perdono* están ambientadas en los dos primeros siglos de dominación española en el Cuzco. En este periodo, el encuentro violento producto de la conquista generó una profunda crisis en la población aborigen que resultó en una transformación radical del tejido social andino. La ciudad del Cuzco, antigua capital del Imperio incaico, fue un espacio donde este fenómeno se experimentó con particular fuerza. Sus habitantes sufrieron una transformación en su modo de vivir y sentir el mundo.

Asimismo, los descendientes de estos y de los conquistadores españoles, es decir, las primeras generaciones de mestizos, formaron una nueva sociedad que estuvo inmersa en turbulencias políticas y religiosas. En el Cuzco representado en las novelas, las formas culturales nativas se ven obligadas a convivir con las españolas en una situación de subordinación. Como se indicó en el capítulo anterior, este proceso es fruto de la llamada *zona de contacto* (Pratt, [1991] 2010, p. 31) de la que surgirían nuevas formas culturales, producto del encuentro desigual entre las cosmovisiones prehispánicas y el cristianismo. En este punto de nuestra argumentación, debemos elaborar una distinción entre dos conceptos: *sincretismo* e *hibridez*. El *sincretismo* es un término empleado en la antropología y la religión comparada para referirse a la amalgama de dos o más tradiciones culturales. El término resalta el carácter de fusión y asimilación de culturas diferentes dentro de la estructura jerárquica de la zona de contacto (Pulido Ritter, 2011, p. 106). En el caso de la religión en el área andina, Manuel Marzal lo define como un fenómeno que va más allá de la yuxtaposición y lo asocia con la asunción de elementos fundamentales de la nueva religión, como ocurrió en el paso del abandono de las divinidades primigenias andinas y la asimilación del Dios cristiano (Marzal, 2005, p. 7). En este orden de ideas, Ortiz planteó el concepto de *transculturación*, que remite a la intervención de la cultura indígena en la occidental más allá de la raza (Arguedas, 1987, pp. 2-3). Por su parte, en la década de 1990, Néstor García Canclini propuso el término *hibridez*, que prefería al de *sincretismo* o *mestizaje*, pues este abarca diversas mezclas interculturales, no solo las raciales a las que suele limitarse el concepto de *mestizaje* y porque, además, permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que la idea de *sincretismo*, el cual se refiere casi siempre a fusiones de movimientos simbólicos tradicionales (García Canclini en Pulido Ritter: 2011, p. 106). Asimismo, el concepto de *hibridez* implica la potencialización de la diferencia y no su reducción, asimilación o adaptación en un primer momento (del Toro en Pulido Ritter: 2011, p. 111). Por esta razón, centraremos el análisis del

presente capítulo en el vínculo entre las formas religiosas híbridas que surgen en el Cuzco de los siglos XVI y XVII, y el origen de la nación peruana. Ambas novelas proponen que el núcleo del concepto de *nación peruana* moderna se alimenta del encuentro de dos cosmogonías diferentes en el siglo XVI. La resultante religiosidad andina, con sus distintos componentes espirituales, como forma híbrida, es el punto de partida para una sociedad futura común de la que un día serán parte los peruanos. Esta partida de nacimiento violenta —que implicó la imposición por medio de la fuerza del catolicismo— plantea una matriz profundamente conflictiva que permanentemente atenta y boicotea los proyectos de convivencia de los diversos grupos sociales que constituyeron el Perú de entonces hasta nuestros días.

Como consecuencia de la dominación española, una nueva organización política anclada en una visión católico-monárquica fue impuesta a los habitantes del Tahuantinsuyo. En ella, el rey ejercía su mandato por derecho divino y sus súbditos se encontraban supeditados a su autoridad y a un credo sustentado en un único dios. Dicha concepción colisionó con la cosmovisión político-religiosa imperante en los Andes, sustentada en un panteón de divinidades incas y preincas, que sostenía la autoridad del inca, y en torno a las cuales giraban la religiosidad y la cultura andinas. Por ello, pensamos que la articulación del discurso religioso en las tramas de las novelas es su eje constitutivo (Tord, 1998, pp. 29-34 y Jarque, 1998, pp. 87-88). En *Sol de los soles*, el tema religioso se imbrica con el político en el surgimiento del movimiento del Taqui Oncoy y su relación con los incas rebeldes de Vilcabamba en la década de 1570. En *Yo me perdono*, el anudamiento entre religión y política se evidencia en los remanentes del mencionado movimiento mesiánico y el conflicto que se establece con las autoridades de la ciudad del Cuzco cincuenta años después. La trama de ambas novelas evidencia la pugna por el poder entre las autoridades virreinales, fieles al Imperio español, y las facciones indígenas o mestizas que se le oponen. Al mismo tiempo, la

concepción de poder en ambos casos está trabajada desde su arraigo en las cosmogonías que constituyen la subjetividad de sus protagonistas. Por ello, para comprender la dinámica de ambas novelas, resulta necesario explorar el trasfondo religioso que dota de sentido a las acciones políticas que se suscitan en los dos relatos.

En aquella época, las culturas hispánica y andina se hallaban fuertemente enraizadas en sus propias concepciones religiosas. La primera organizaba su cosmovisión frente a un dios único, mientras que los pueblos prehispánicos lo hacían en torno a un conjunto de ellos, algunos de los cuales eran propios del Imperio incaico y otros provenían de las diversas etnias conquistadas (Marzal, 2005, pp. 10-13). Dichas etnias, como se aprecia en una de las tramas argumentales menores de *Sol de los soles* y *Yo me perdono*, también se resistían al dominio de los quechuas a través de estrategias que incluían la adoración de deidades locales que se conservarían hasta entrada la colonia. Con la conquista, la subordinación de las poblaciones indígenas se realizó a través de una nueva organización política a cuya cabeza se encontraba el rey y su representante en las Indias, el virrey, así como a través de la imposición de la religión católica mediante la violencia o la coerción (Wachtel, 2017, pp. 59-60). Frente a dicha situación, la población nativa sometida también opuso distintas formas de resistencia. Al respecto, Iris Gareis acota que

esto significa que los pueblos andinos sometidos por los incas ya habían conocido un Estado conquistador cuando los españoles llegaron a los Andes. Aunque hubo diferencias en los sistemas expansivos del Estado inca y del colonialismo español, es obvio que las estrategias desarrolladas por los pueblos andinos durante la dominación inca también les sirvieron para contrarrestar las medidas represivas de los conquistadores europeos (Gareis, 2005, p. 116).

En las novelas estudiadas, el movimiento del Taqui Oncoy, el ocultamiento del ídolo Punchao y el surgimiento del mito del Inkarrí ejemplifican las referidas estrategias de supervivencia. El Taqui Oncoy, de acuerdo con Nathan Wachtel, era «una secta religiosa cuyas creencias se extendieron durante la década de 1560 en las provincias del Perú central, especialmente en la región de Huamanga» (2017, p. 239). El estudioso sugiere que su origen pudo hallarse en los hechiceros de Vilcabamba, aunque no lo considera un mero complot, sino más bien un movimiento con arraigo popular que hundía sus raíces en elementos religiosos cohesionados en un milenarismo que buscaba acabar con el dios cristiano (pp. 239-240). Por su parte, el Punchao es una imagen de oro sagrada custodiada por los incas de Vilcabamba, de la que se apoderaron los españoles tras la captura de Túpac Amaru I, y luego desapareció sin dejar rastro. Su importancia residía en que en ella se guardaban las cenizas de los incas, por lo que era una huaca portátil, un objeto de central importancia para la dinastía de los emperadores del Tahuantinsuyo (Julien, 2002). Finalmente, el Inkarrí constituye una explicación milenarista de la conquista española en la que convergen la muerte del inca Atahualpa y la del inca Túpac Amaru, y que pretende la reconstitución política, social, cultural y religiosa de la comunidad andina (López-Baralt, 2016, pp. 6-8). Nuestro trabajo se enfocará justamente en estudiar cómo estos acontecimientos puntuales se engarzan con los nudos narrativos de *Sol de los soles* y *Yo me perdono* y se convierten en los puntos de inflexión de ambas narraciones.

Las dos novelas poseen elementos análogos en sus tramas, como resulta del hecho de que sus historias se inician con el arribo de las autoridades españolas al Cuzco para enfrentar sucesos que amenazan el *statu quo* político y religioso colonial. En *Sol de los soles* se narra la resistencia de los últimos incas de Vilcabamba frente a los embates de la Corona española representada por el virrey Toledo. Ello ocurre en el transcurso de dos años, dentro de un marco mayor que abarca el periodo comprendido entre 1568 y 1572. Este se caracterizó por

una agresiva política religiosa que buscaba, por un lado, que el Estado convirtiera a los indígenas y liquidara las religiones andinas y, por el otro, que la Iglesia católica se subordinara a la Corona (Duviols, 1977, p.145). Dicha situación colocaba al virrey Toledo frente a dos adversarios: los incas rebeldes que se habían refugiado en Vilcabamba, de quienes se afirmaba que organizaban el Taqui Oncoy; y las órdenes religiosas que no deseaban sujetarse a la autoridad terrenal del rey.

Por su parte, *Yo me perdono* se sitúa en 1625, durante las incursiones de los extirpadores de idolatría a los pueblos andinos. El mencionado régimen de visitas ejercía violencia contra las costumbres ancestrales de los indígenas, especialmente en su culto a los difuntos, que incluían la destrucción de objetos sagrados y castigos públicos muy humillantes para los miembros de las comunidades andinas (Duviols, 1977, pp. 255-259). En la novela de Jarque, el aniquilamiento de las antiguas creencias religiosas está en el origen de los conflictos entre la facción hispano-criolla —representada por los personajes del sacerdote Juan Bocanegra, el comerciante marrano Montero de Espinoza y el pintor Luis de Riaño— y el mundo nativo representado por los fieles del movimiento del Taqui Oncoy, la comunidad de sabios nativos guardianes de la memoria indígena y el indio desclasado Tomás Puka Huamán. En ambas novelas, el factor religioso es uno de los móviles más importantes de las acciones de sus protagonistas. Por ello, resulta capital analizar cómo las cosmogonías de los sujetos de la zona de contacto entran en colisión y dan origen a los conflictos de ambos textos.

2.1 El Taqui Oncoy como eje articulador en *Sol de los soles* y *Yo me perdono*

En esta sección dedicaremos unas líneas al movimiento mesiánico nativista denominado Taqui Oncoy, cuya representación particular en las novelas de Tord y Jarque determina consecuencias capitales en el desarrollo de sus respectivas tramas. La traducción de

este vocablo quechua es «enfermedad de la danza»²⁰ y constituyó un complejo movimiento indígena surgido en el siglo XVI, pero cuyos remanentes llegaron hasta el XVII; fue la manera en que la población indígena intentó recuperar su poder y expulsar a los invasores españoles. El Taqui Oncoy propugnaba el regreso por parte de los habitantes aborígenes a sus deidades originales, tanto incaicas como preincaicas. Se sustentaba en la creencia de que las huacas, seres sagrados para el mundo andino, podían tomar posesión de sus fieles mediante el éxtasis producido por la danza y el ayuno ritual para transferirles su poder. En su libro sobre la destrucción de las religiones andinas, Duviols lo define como una «revuelta mística contra la Iglesia católica, que se extendió como un reguero de pólvora» (1977, p. 133) que puso en jaque a la conquista española. Ello se debía a la rebeldía que impregnaba a sus fieles, quienes no dudaban en desafiar a la Iglesia y la Corona, incluso a costa de sus vidas. El Taqui Oncoy parece haber contado en su origen con la anuencia del inca Titu Cusi desde Vilcabamba y su objetivo era el de generar una insurrección general para expulsar a los españoles y llevar al poder al soberano quechua. La insurrección fracasó, pero la prédica religiosa antiespañola se difundió rápidamente desde la provincia de Huamanga. Los líderes de este movimiento llegaban a los pueblos como mensajeros de las huacas y se entregaban a prácticas colectivas de frenética danza, denominada *Taqui Ongoy* (Duviols, 1977, pp. 133-134).

En las novelas que nos interesan, el Taqui Oncoy tiene representaciones puntuales. En *Sol de los soles* está vinculado a los incas rebeldes de Vilcabamba y su presunto apoyo a los líderes del movimiento, así como a la creencia de que el mismo Taqui Oncoy es señal de un cambio de era, ya anunciado por sabios y adivinos a través de las estrellas: «La prédica empezó a llamarse Taqui Oncoy, es decir, enfermedad del canto y del baile, aunque también se

²⁰En su libro *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*, Pierre Duviols recoge varias acepciones del vocablo Taqui Oncoy o Taqui Ongoy. De acuerdo a de Molina, «taqui ongo» es «una manera de canto». Por su lado, González Holguín traduce el verbo *taquini* en su *Vocabulario* como «cantar solo sin bailar o cantando bailar». Por otra parte, la palabra *Ongoy* se refiere a «enfermedad», pero también alude a la constelación de estrellas conocida como las Pléyades. (Duviols, 1977, p.134). Esta última acepción es la que emplea la novela de Luis Enrique Tord, *Sol de los soles*, en la construcción de su trama.

interpreta como Canto de las Pléyades, constelación a la que ellos denominan precisamente Oncoy, de donde deriva el nombre del ritual» (Tord, 1998, p. 65)²¹. En *Yo me perdono*, el Taqui Oncoy se manifiesta a través de movimientos telúricos y trastornos en el cielo, los cuales trastocaron las vidas de los habitantes del Cuzco y sus alrededores: «Se quiebra la tierra por dentro. ¿Qué te duele ahora, mundo de aquí? (...) Siento el enorme poder de tu dolor que viene desde las rocas más profundas, desde las cuevas y cavernas que guardan los secretos de tu nombre» (Jarque, 1998, p. 17), se pregunta uno de los personajes de la novela de Jarque frente al terremoto que azotó Cuzco en la primera mitad del siglo XVII²². A este primer significado de «enfermedad de la danza» se le puede articular otro: el vinculado con el mesianismo a través de profecías y prácticas adivinatorias. Un artículo de Samuel Alcides Villegas recoge las ideas del estudioso ayacuchano Abdón Yaranga, las cuales apelan al significado del enunciado «Taqui Oncoy» con relación a acontecimientos celestes:

Taqui Onkoy significa el canto de pléyades o *ayra* (cambio y transformación invisible del mundo), propagado por las dos lenguas principales del mundo andino: el quechua y el aimara (Yaranga, 1979: 12). La conquista española es el resultado de la lucha contra las divinidades indígenas, derrotadas por las divinidades españolas. El abandono del mundo (*Kay Pacha*) por las divinidades indígenas significa el abandono de los valores culturales y el triunfo de los valores culturales occidentales que están en el mundo alto (*Hanan Pacha*) (Villegas, 2011, p. 116).

²¹Según Duviols (y este a su vez toma dicha información del libro *Structuralisme* de Wachtel, quien glosa a R. T. Zuidema), el estallido del Taqui Oncoy en 1565 estaba ya prefigurado en antiguas tradiciones incaicas, por lo que la fecha confirma su contenido milenarista. De acuerdo con ellas, cuatro mundos precedían al del incario presente en 1565 y cada uno tuvo la duración de mil años. Cuando un mundo está por desaparecer, sobrevienen una serie de catástrofes, hasta que renace un nuevo mundo con un nuevo sol y la cuenta comienza de nuevo. El quinto mundo correspondía al incanato, al que le corresponden mil años. El reinado de cada uno de los diez incas ha tenido la duración de 100 años, por lo que ya están al final del periodo, donde sobrevendrían terribles cataclismos. Esta versión del fin del quinto mundo no corresponde con el reinado de Atahualpa y la conquista española en 1533, sino que se sitúa en 1565, momento de la expansión del movimiento milenarista del Taqui Oncoy en los territorios del Perú (Duviols, 1977, p.138).

²²Este personaje es el pastorcillo de Quispicanchis, a quien abordaremos en los párrafos siguientes.

En el caso de *Sol de los soles*, el abandono de las huacas está señalado por el movimiento de las estrellas. Su posición en el cielo y el influjo que ejercen sobre los habitantes del Cuzco son interpretados por uno de los personajes más importantes de la novela: el astrólogo y erudito Luis de Santángel. Hombre muy respetado en la comunidad de españoles e indígenas por sus conocimientos, pero al mismo tiempo se trata de un judío encubierto, lo que era muy peligroso en el contexto religioso de la época, pues los judíos eran un grupo perseguido en la sociedad ibérica. De manera que Santángel podía pagar su disimulo con su vida al ser considerado un hereje. Esta posición límite entre españoles e indios le permite comprender el drama de la conquista desde su propia órbita marginal. Santángel vincula el movimiento de las pléyades con la derrota del Imperio incaico y el surgimiento de un nuevo orden y así lo expresa a las autoridades españolas que quieren saber qué ocurre realmente en Cuzco. El sabio judío profetiza la violencia de una nueva era, pero deja a la vez un resquicio para la esperanza de un segundo trastocamiento, que concluiría con la expulsión de los españoles de los territorios conquistados y el retorno de las huacas ancestrales.

Yo prefiero la calificación de Taqui Oncoy como Canto de las Pléyades —respondió de inmediato Santángel—. Este nombre menos vulgarizado deriva de haber este movimiento empezado en junio de 1565, cuando en el firmamento esta constelación apareció con un resplandor inusitado, fijando el inicio del quinto *cápachuatan*. «¡Ese resplandor es el signo esperado!» proclamaron los *cuntiuiza* de Parinacochas. «¡Es el anuncio del Gran Cambio: se oscurecen los dioses del Cuzco y retornan las huacas ancestrales!», interpretaron los *huacarimáchic* mayores de los yungas (Tord, 1998, p. 66).

Como hemos señalado en el primer capítulo, el narrador coincide en su perspectiva con la de Luis de Santángel, quien es un portador del saber. El astrólogo interpreta al Taqui

Oncoy, no como un retorno al incanato, sino como una organización político-religiosa previa. Las huacas ancestrales de la costa y del altiplano peruano serán veneradas nuevamente, de acuerdo con su interpretación de los astros. La voz autorizada de Santángel manifiesta que en la zona de contacto —el futuro Perú— se vive en un bucle de violencia. El Taqui Oncoy, el Inkarrí o la «monarquía cristiana» son expresiones de brotes periódicos de violencia frente a formas de gobierno injustas, sean del curaca, del inca o del rey, y cuyo sustento siempre es religioso.

Por su parte, el texto de Fietta Jarque incorpora también en la lectura de fenómenos celestes y telúricos la clave interpretativa de los movimientos subterráneos de su novela. En *Yo me perdono*, los remanentes del Taqui Oncoy en el pueblo de Andahuaylillas se manifiestan coincidentemente con los efectos de un terremoto que destruye la iglesia del lugar. Ello servirá de excusa para sup posterior reconstrucción, en la que lucirá engalanada con una serie de cuadros con siete ángeles protectores:

Se quiebra la tierra por dentro. ¿Qué te duele ahora, mundo de aquí? Mis animalitos corren desorientados por el valle y hacia las cumbres del cerro, y sus ojos aterrorizados quieren escapar de la cabeza. Corren y arrancan de sus gargantas los sonidos reservados a la desesperación. Siento el enorme poder de tu dolor que viene desde las rocas más profundas, desde las cuevas y cavernas que guardan los secretos de tu nombre (...) Soy tu piedrecita de carne que te reconoce y te alaba. Soy tu pastorcito de Quispicanchis. Mis padres y mis hermanos lloran cuando tiembles, y gritan y ruegan que no dejes escapar las aguas altas de las montañas para que no se borren nuestros campos, nuestra casa y nuestra estirpe. (...) Los habitantes del mundo de adentro, nuestros antepasados y sucesores, nuestras antiguas semillas de las que brotarán los seres ya sembrados, están callados y escuchan tu mensaje (Jarque, 1998, pp. 17-18).

En el caso de *Yo me perdono*, la voz narrativa que acabamos de reconocer es la de un niño, un pastor de la provincia de Quispicanchis en las cercanías de Andahuaylillas, cuyo tránsito a la adultez coincide con toda la extensión del relato de Jarque. Este niño también es un intérprete privilegiado del mundo en conflicto de la novela. Se trata de un personaje marginal, por su condición pobre e iletrada, hijo de una familia campesina que pierde a su otro vástago durante la revuelta del Taqui Oncoy en Andahuaylillas. Un rasgo que caracteriza a esta voz narrativa es su inocencia. Aunque conforme transcurra la historia la mirada del «pastorcillo de Quispicanchis» irá ganando madurez, como observaremos en otros puntos del análisis del presente capítulo, nunca se contagia del todo de la malicia o doblez de los otros personajes. Carente de posición o poder, el pastorcito solo observa el accionar de los demás personajes hasta la conclusión de la novela, en que da cuenta al lector. De hecho, en *Yo me perdono*, la voz del narrador encuentra puntos de convergencia con la del pastor de Quispicanchis. Si bien ambas voces no se unifican, sí existen coincidencias pues el narrador se identifica con el niño, quien, en su ausencia de malicia, evidencia los quiebres y contradicciones de los demás personajes de la novela.

En suma, el Taqui Oncoy es el eje articulador de las dos narraciones. A su vez, la interpretación del fenómeno se realiza a través de dos personajes que se hallan en polos opuestos de la escala del saber: Luis de Santángel, en *Sol de los soles*, es la representación de la sabiduría, y el pastorcito de Quispicanchis, en *Yo me perdono*, es la de la inocencia. Santángel tiene vínculos con el poder político (el virrey, los conquistadores, las panacas), pero al ser un judío encubierto vive en una situación precaria que potencialmente puede terminar con su vida. El pastorcito de Quispicanchis, como campesino iletrado, también es un marginal, y debe cuidarse de expresar las simpatías familiares por el Taqui Oncoy. La condición religiosa de ambos (el judaísmo de Santángel y las creencias en deidades

ancestrales del pastorcito) los hacen mantener una posición de permanente disimulo frente a la sociedad que, de saberla, los expulsaría o aniquilaría. Quizás por esta condición, ambos comparten una mirada comprensiva, lúcida, humana frente a otros personajes que viven, aman y padecen en la *zona de contacto*.

2.2. La Compañía de Jesús y un proyecto de país: la «monarquía cristiana» en *Sol de los soles*

Sol de los soles narra los esfuerzos del virrey Francisco de Toledo para contener dos focos rebeldes en el Cuzco en la segunda mitad del siglo XVI: el de los incas del reino de Vilcabamba y el del movimiento del Taqui Oncoy, de 1572, bajo la sospecha de que ambos estaban relacionados. Algunos estudiosos respaldan esta hipótesis, por ejemplo, Nathan Wachtel señala que en el origen de la «herejía» estaban los hechiceros de Vilcabamba, según el cronista Cristóbal de Molina (Wachtel, 2017, p. 240). En este relato subyacen tres tramas en apariencia menores, pero decisivas para la constitución de la novela: la unión matrimonial entre la heredera Beatriz Clara Coya y Martín García de Loyola la ejecución de Túpac Amaru I²³ y el ocultamiento del ídolo denominado Punchao por parte del virrey Toledo. La línea narrativa principal vinculada a Toledo está marcada por el conflicto político que atañe a la Corona. En la novela, el virrey Toledo es representado como un funcionario duro y pragmático, dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias para erradicar la insurgencia tanto del estado paralelo en Vilcabamba como de los indígenas participantes del Taqui Oncoy:

²³ Túpac Amaru I (Cusco, 1545-Cusco, 1572) fue el cuarto y último inca de Vilcabamba. Él fue hijo de Manco Inca y ascendió al trono tras la muerte de Titu Cusi Yupanqui. El inca Titu Cusi estaba en negociaciones con los españoles y fue envenenado en el reino rebelde de Vilcabamba, pero el virrey Toledo lo ignoraba y envió dos embajadores, uno de los cuales fue ejecutado. Con esta justificación, el virrey decidió someter al estado de Vilcabamba. Sin embargo, el aludido Túpac Amaru, quien era su sucesor, no pudo resistir el ataque y se vio forzado a salir del reino rebelde con dirección a la selva. Se produjo una persecución en estos territorios y, finalmente, el inca fue capturado. Luego fue sometido a juicio en el que fue hallado culpable y se le dio la pena de decapitación, la cual se llevó a cabo el 24 de setiembre de 1572 (Real Academia de la Historia. Biografías S/P).

Atmósfera penetrada de la voz pausada, impersonal, autoritaria del virrey. Voz ubicua cuya obediencia era ya una costumbre, tanto así que sus colaboradores sabían interpretar sus deseos sin prestar atención a sus palabras. Bastaba el ronco rumor de su voz con sus casi imperceptibles alteraciones, el seco golpeteo de sus firmes consonantes y ese sibilante ceceo para conocer sus pensamientos y adivinar sus órdenes (Tord, 1998, pp. 15-16).

Autoritario, frío e impersonal, el virrey Toledo es un burócrata que debe vigilar el correcto funcionamiento del virreinato del Perú. Así, por ejemplo, amonesta a las congregaciones religiosas que no muestran, según su opinión, el suficiente celo en el cumplimiento de las ordenanzas del Concilio de Trento: «¿No han leído con detenimiento — les había increpado— lo establecido en la vigésima quinta sesión tridentina? ¿No se manda en ella enseñar la Fe a través de las imágenes? ¿No se invita a adornar las casas de Dios con magnificencia para instruir a quienes ignoran las letras? ¿No se destaca la suprema importancia de las artes visuales y de la música para honrar al Creador y atraer hacia Él a sus criaturas?» (Tord, 1998, p. 20). Resulta claro que sus intentos por imponer la religión católica entre la población indígena han resultado inútiles, pues esta, soterradamente, sigue practicando sus creencias. En la novela el virrey intuye que la pacificación del reino pasa por el sometimiento de la mente y los corazones de sus súbditos, de otro modo, la sujeción del Perú al Imperio español está de antemano perdida. Toledo reconoce que el principal problema de su administración no es político sino religioso: «Su Excelencia había llegado pues al Perú resuelto no solo a aplicar con energía las leyes para Indias, sino decidido a erradicar del Virreinato y del Cuzco, su principal cabeza, todo vestigio de las antiguas creencias» (Tord, 1998, p. 19). Dicho conflicto subyace a la novela de Tord, ya que todos los personajes están motivados por creencias que entran en colisión, como las de los españoles, que profesan el

catolicismo; las de los dirigentes del Taqui Oncoy, que rinden culto a las huacas ancestrales; las de las panacas reales, oscilantes entre las prácticas ancestrales y el cristianismo; las de los incas rebeldes de Vilcabamba, adeptos al culto solar; y la de primera generación de mestizos que, al ser sujetos de la *zona de contacto*, sostienen una fe resultante de la hibridación de las cosmogonías andinas con elementos del cristianismo impuesto. Un momento particularmente significativo al respecto es la fiesta del Corpus Christi. Ya nos hemos referido a esta festividad católica en el primer capítulo de nuestro trabajo. En ella, de acuerdo con el narrador, se superponían el culto de origen preinca a la constelación de las pléyades con la tradición católica de la adoración al cuerpo de Cristo. El narrador nos presenta, en el siguiente fragmento en estilo indirecto libre, lo que el personaje del virrey piensa en su fuero interno al respecto:

Pero ¿y los ídolos del alma? ¡Esos eran invisibles! Sólo podían ser vencidos con una fe sólida, ejemplar. Y aún era más difícil destruir el culto a las Pléyades que coincidía con los mismos días del Corpus, pues en el firmamento aparece esta constelación cuando se celebraba de antiguo el Oncoymita que relacionaba esas estrellas con las enfermedades y las cosechas. Es por ello que el virrey temía que muchos indígenas venían a la procesión por conveniencia, pues sus corazones pertenecían a las antiguas creencias que seguían practicando en secreto (Tord, 1998, p.174).

Según lo sugiere la cita, una de las líneas para resolver la colisión de cosmovisiones era el disimulo, que más adelante, en generaciones futuras, podría transformarse en conversión. Para el virrey Toledo representado en la novela, los indígenas siguen siendo seres idolátricos, y solo pueden ser sometidos mediante la imposición de la fe católica. Ello requiere de la conversión religiosa de estos nuevos súbditos, es decir, de la penetración de un

nuevo credo, para lo cual, Toledo considera que se debe emplear tanto la persuasión como la violencia. La conversión es un concepto que desarrolla Gabriela Ramos e implica

el cómo y porqué un número significativo de miembros de una sociedad, o la sociedad en su conjunto, modifica su visión y especialmente sus actitudes frente a lo sagrado, al punto que estos cambios conciernen no solamente a ideas y creencias sobre, por ejemplo, el origen y funcionamiento del mundo, sino también afectan la manera como se relacionan con sus semejantes o como disponen de los restos de sus muertos (Ramos, 2017, p. 13)

La política toledana implicaba esta transformación paulatina de las creencias indígenas. El culto solar de los incas e, incluso, la adoración a divinidades preincas, debían ser reemplazados, de acuerdo con las ideas de Ramos, por el catolicismo. Pero ello no ocurre de inmediato, sino que se presenta como un proceso: sujeción violenta al dios cristiano, resistencia mediante el movimiento del Taqui Oncoy y, finalmente, aceptación con incorporación de elementos de ambas cosmovisiones hacia el final de *Sol de los soles*. De este modo, y como acotamos en acápites anteriores, lo que se produjo es una *hibridación*. Por ejemplo, la fiesta del Corpus Christi, objeto de la reflexión del personaje del virrey Toledo, se constituyó desde entonces como un rito a lo largo de todo el virreinato del Perú, pero está impregnada de elementos de la cultura vencida. Esta celebra la aparición de las pléyades en el firmamento, el cual es un fenómeno de carácter cíclico que implica la renovación del mundo conocido. Pero al mismo tiempo celebra la comunión con el cuerpo de Cristo, que también se inscribe en el ámbito del ritual de la muerte y la resurrección. Ambos conceptos tienen puntos de convergencia y la población indígena y los mestizos de la primera generación deben haberlo entendido así. En este punto podríamos retomar una idea desarrollada en el primer capítulo: la historia y los tiempos cíclicos. Para Tord, el origen del concepto de la historia

peruana como cíclica procede de las cosmogonías que entraron en contacto. Tanto las creencias prehispánicas como las cristianas poseen como elemento común el permanente retorno a un punto de origen. Por ello, el Taqui Oncoy, el Inkarrí, la «monarquía cristiana» e incluso los fenómenos de violencia política del siglo XX son expresiones de esa mentalidad. El proceso de conversión de la población indígena produjo una religiosidad híbrida en la sociedad emergente, la cual se proyecta hasta la actualidad en mentalidades que abarcan también lo político y lo social. El proyecto novelístico de Luis Enrique Tord apunta a que la religiosidad surgida en la zona de contacto tiene un carácter heterogéneo y conflictivo, el cual impregna a la sociedad peruana y produce una identidad oscilante, que no podemos denominar nacional, sino más bien fragmentada y cíclica.

Como parte de la política de catequización masiva propugnada por el virrey Toledo, se enfatiza en el relato el papel que desempeñan tres órdenes religiosos: la agustina, la franciscana y la jesuita. No obstante que las tres comparten la misma matriz católica, cada una de ellas tenía su propia agenda, que no necesariamente coincidía con la de la Corona, con respecto a los nuevos fieles que pretendían ganar, así como la administración de los territorios conquistados. Como ya hemos señalado, el narrador sugiere que, en particular para los franciscanos y los jesuitas, el Nuevo Mundo era el espacio donde podía cristalizarse un verdadero reino cristiano, distinto al corrupto que existía en Europa, sometido a las leyes del Evangelio (Flores Galindo, 2021, pp. 26-31). Estas leyes no eran necesariamente las del Imperio español, aunque en ocasiones sus métodos pudiesen coincidir.

La orden jesuita posee una particular importancia dentro de *Sol de los soles*, pues de sus acciones frente a la captura y muerte de Túpac Amaru, el último soberano de Vilcabamba, se desprende un proyecto de país al que el narrador se adscribe. Este le atribuye a la orden jesuita un plan que buscaba crear un reino en el territorio del virreinato peruano cuyo gobernante debía ser un descendiente de la antigua dinastía de los incas, debidamente

catequizado y fiel a los preceptos de la Iglesia católica. Sus territorios debían funcionar además como una suerte de protectorado de la Corona bajo la supervisión de la Iglesia. Para este fin, la orden jesuita establecida en Cuzco pretendía lograr el enlace matrimonial entre la princesa Beatriz Clara Coya, descendiente de los últimos soberanos incas, y el capitán español Martín García de Loyola, sobrino nieto de san Ignacio de Loyola:

Al recaer la Corona incaica sobre Beatriz Clara, había que desposarla con quien, vinculándola con un noble linaje español, comprometería a sus descendientes en la realización de la ansiada Monarquía Cristiana del Perú. ¿Y quién sería el marido inicial en este magno proyecto? Estaba muy claro: el capitán Martín García de Loyola (Tord, 1998, p. 312).

Esta cita muestra el posicionamiento de las élites en el Cuzco representado. Por un lado, Beatriz Clara Coya es la heredera directa del inca Sayri Túpac y el vértice más alto de la dinastía descendiente de Huayna Cápac, incluso por encima de sus parientes, los Paullu. Por otro lado, la orden jesuita también tuvo un carácter elitista, con una posición de poder e influencia en Europa y una decidida vocación como preceptora de reyes y príncipes. De allí su interés por vincular a la princesa inca con un miembro de la propia casa del fundador de la orden, el capitán Martín García de Loyola. Lo que buscaba la orden era fomentar una alianza de sangre entre dos herederos de linajes prestigiosos para poder influir en ellos y sus descendientes. En la novela, los religiosos de la Compañía apuestan por hacer sentir su poder entre la nueva élite del país. Este punto es importante en la concepción de *Sol de los soles* por parte del narrador, ya que, en realidad, todo el texto discurre entre las capas altas de la sociedad cuzqueña. Sea el virrey, los conquistadores establecidos en la región, los gobernantes de Vilcabamba, los jesuitas o la panaca de Huayna Cápac, todos los personajes de este vasto fresco pertenecen a los estratos más elevados del virreinato. Por ello, consideramos,

reiterando una idea expuesta en el primer capítulo, que el narrador apela a un cambio en la situación de dominación española desde la cima de la sociedad, sin involucrar a otros actores pertenecientes a sectores populares. Las bases de la sociedad, los indios, están invisibilizados en la novela. Con ello podemos advertir una visión aristocratizante que se desprende de su materia narrada, la cual le resta interacción con otros personajes de diferentes estratos, quienes podrían tener una mirada distinta del proceso de la conquista en el Perú y una agencia que no demuestran en esta obra.

En suma, la «monarquía cristiana», según el relato, fue un proyecto largamente acariciado por la Compañía de Jesús: «Como se comprenderá, este compromiso abría de par en par las puertas de aquel proyecto tan acariciado por la Compañía de establecer aquella Monarquía Cristiana del Perú...» (pp. 313-314). Este solo se puede realizar a través del matrimonio de Beatriz Clara Coya y Martín García de Loyola. Finalmente, lo que pretenden los jesuitas es educar príncipes, individuos de sangre real, con una posición que se transmita por herencia. Como afirma Santángel, portavoz del narrador: «¡Y la sangre de los Loyola y de los incas fundaría un linaje de príncipes cristianos! Príncipes con naturales derechos a la Corona del antiguo Tahuantinsuyo...» (p. 313), que no deje la menor duda de su legitimidad ante todos los estamentos sociales del mundo narrado.

Cabe resaltar que este proyecto de la Compañía de Jesús se engarza en la propia propuesta del narrador: de la síntesis de ambas culturas nacería algo nuevo, un proyecto de país, el futuro Perú, en el cual la élite intelectual —a la cual este pertenece— tendría una influencia decisiva: «¿No sería un factor decisivo para intentar la edificación de esa sociedad ideal cristiana con que soñaban los hijos de Loyola? Una sociedad cuyo monarca sería... ¡Un Loyola Inca!» (Tord, 1998, p. 314. El subrayado es nuestro).

Para finalizar, nos gustaría destacar un detalle en la concepción del proyecto de una nueva nación: el monarca sería un Loyola Inca, en el confluyen las raíces hispánicas e indígenas, pero la preminencia de la sangre sería la española, advertida en el propio orden de los apellidos. Naturalmente, esto es propio de una sociedad patriarcal como lo era la del siglo XVI, y lo es ahora, pero también remite al drama de la heredera de los incas, Beatriz Clara Coya. Ella ha sido despojada de sus riquezas, ha sido violentada por quien le ofreció hospedaje y debe casarse con quien capturó y trajo encadenado a su tío, Túpac Amaru²⁴. Por tanto, lo que se produce aquí es una idealización del mestizaje, ya que Beatriz es una esposa ultrajada: el matrimonio Loyola-Inca se sustenta en una agresión a la estirpe de la novia, que la formalidad de la boda no puede borrar. Al conflicto étnico, racial y cultural que hemos venido exponiendo, se le suma el de la desigualdad de género. El que Beatriz sea una mujer la coloca en una posición desventajosa en la sociedad colonial, pues no obstante su origen real, la violación que sufre en casa de los Maldonado, su enclaustramiento mientras el virrey decidía qué hacer con ella y su posterior enlace con el hombre que hizo prisionero a su tío nos hacen pensar que la boda fue más bien un acto doloroso y humillante en su biografía y no necesariamente una unión (y una cópula) feliz y consentida. Aunque el narrador no parece advertir esto, su propuesta de la «monarquía cristiana» como origen del Perú se asienta finalmente en una ancestral violencia.

2.3. Un ídolo de la resistencia indígena: el Punchao o *Sol de los soles*

Además de la línea argumental centrada en la «monarquía cristiana», existen en la novela de Tord otras dos líneas más radicales en la propuesta de transformación de la sociedad

²⁴El hecho de haber traído encadenado a un rey como lo era Túpac Amaru, aunque estuviera derrotado, era considerado humillante para cualquier soberano de la época porque ofendía su dignidad real. Este hecho no podía pasar inadvertido tanto para españoles como para miembros de la panaca de Huayna Cápac, como lo era Beatriz Clara Coya.

colonial. La primera, vinculada a un ídolo que simboliza la resistencia indígena y la segunda, al mito del Inkarrí. En esta sección nos centraremos en la mencionada figura de adoración incaica. El Punchao o «Primera luz del día», de acuerdo con la traducción del vocablo quechua, es un objeto que históricamente custodiaban los incas de Vilcabamba y cuya importancia residía en que en él se guardaba el polvo de los corazones de los soberanos quechuas. Tom Zuidema lo describe de la siguiente manera: «Tenía figura humana como de un noble o de un rey Inca. Además “por las espaldas y hombros le salían unos rayos de oro macizo” y “Tenía el ídolo a los dos costados, como en guarda y defensa, dos sierpes de oro (que son las insignias y armas, fuera de la borla, que tomaron los reyes Incas) y dos leones bien formados, también de oro”» (Zuidema, 1974-1976, p. 199). En el mundo prehispánico, el culto a los antepasados muertos tenía un lugar central en el sostenimiento de las comunidades andinas y su continuidad (Spalding, 2008, pp.275-276); en ello radica la importancia de este objeto para los incas de Vilcabamba: lo utilizaban para resistir simbólicamente al embate español y, al mismo tiempo, como emblema de supremacía de la estirpe inca sobre otras etnias. En *Sol de los soles*, este ídolo es ocultado por el rey rebelde Túpac Amaru, y tras su caída es capturado junto a él por los españoles. El Punchao representa el último reducto de la memoria inca, de ahí su importancia para el soberano de Vilcabamba, así como la fascinación que ejerce entre sus captores españoles.

El Punchao era el objeto sagrado más importante de los hijos del Sol pues era la huaca particular del linaje de los incas. Tenía la forma de una efigie de oro que representaba a una divinidad con cuerpo humano, obra de fina orfebrería. Lo esencial de su imagen se encontraba en el pecho de la escultura: era este un pequeño y precioso recipiente que contenía el polvo de los corazones de todos los Incas que habían gobernado el Tahuantinsuyo. Este ídolo, durante el esplendor del Imperio, se hallaba en una época del año en el recinto sagrado del Coricancha —que era la Casa del Sol de Hurin

Cuzco— donde recibía un culto privilegiado respecto de las otras divinidades (Tord, 1998, p.216).

En este pasaje, el narrador abandona momentáneamente su mirada académica, neutral, para mostrar una simpatía por los incas, a quienes denomina «hijos del sol». La descripción del Punchao resalta el refinamiento de su elaboración ya que es de oro y en su centro concentra las cenizas de los corazones de todos los gobernantes del Tahuantinsuyo. El objeto seduce al narrador porque es una síntesis del poder y linaje, en tanto contiene los restos de los antiguos emperadores del Perú. Él admira a estos antiguos reyes cuyo esplendor ya se ha desvanecido. Su mirada se posiciona del lado de los privilegiados y no con las bases del Imperio, es decir, los indios comunes y su gesta colectiva. Sean los incas, el virrey o la orden jesuita, el narrador siempre se ubica desde el privilegio masculino y del poder.

El Punchao, conocido como «el Sol de día» (Zuidema, 1974-1976, p.199; Julien, 2002, p. 5), se yergue como emblema de la novela de Tord. En primer lugar, le otorga su nombre a la misma, en tanto que el «Sol de los soles» se imbrica con otro concepto central al texto: el de la transformación profunda o «Pachacuti», es decir, el periodo que revoluciona la vida de una comunidad. Sabine MacCormack lo define como término de un orden establecido que puede ocurrir en el pasado, presente o futuro (1988, p.961) y, en efecto, la efigie aludida representa el periodo del dominio de los incas que ya ha llegado a su fin, al tiempo que abre el arco de un tiempo futuro distinto al anterior.

En segundo lugar, el Punchao posee una naturaleza doble. Por un lado, desde el punto de vista material, es un objeto sumamente valioso y se convierte por este motivo en un botín codiciado por los españoles. Por otro lado, el Punchao es el depósito de las cenizas de los corazones de los incas, de allí que el objeto es el repositorio de la memoria de un pueblo, específicamente de su élite. Por esta razón, posee igual valor para los incas como para los

conquistadores españoles, ya que a través de él podían tener control sobre la población. Finalmente, cabe resaltar que el Punchao traza una analogía en sus facetas material y simbólica con la custodia del Corpus Christi, analizado en el capítulo anterior, tanto para el caso de *Sol de los soles* como para el de *Yo me perdono*. Ambos objetos, desde el punto de vista de la narración, marcan hitos en la misma: en el caso de *Sol de los soles*, la procesión del Corpus Christi está asociada con la decisión del virrey Toledo de atacar a Vilcabamba, y en el de *Yo me perdono*, con el ataque de los ángeles arcabuceros contra los seguidores del Taqui Oncoy. En las novelas de Tord y Jarque, la aparición del Punchao y de la custodia del Corpus Christi coinciden con los picos dramáticos de los relatos entre política y religión. Señalamos al respecto dos momentos específicos: en *Sol de los soles*, casi al final del relato, el virrey Toledo le encarga a Sarmiento de Gamboa el ocultamiento del Punchao que da pie a la promesa del retorno de la situación antes de la conquista. El narrador acota: «Como se comprenderá, es asombrosa la responsabilidad que el virrey puso en sus manos: ¡El Punchao! ¡La huaca mayor de los incas! ¡La más preciada que poseyeron nunca los emperadores del Sol!» (Tord, 1998, p.322). De otro lado, en *Yo me perdono*, el narrador, al describir la custodia del Corpus Christi, señala su importancia como el elemento religioso originado en la *zona de contacto*: «La Custodia, bellamente labrada en oro macizo, tenía un enorme poder simbólico tanto para los indios como para los conquistadores. El cuerpo, redondo, blanco y transparente del Señor estaba enmarcado por los poderosos rayos de su poder divino, representado por el sol. Unos y otros encontraban en ella la síntesis de su conflictiva espiritualidad. Pero ¿se trataba de un único Dios? ¿Se llegarían a fundir en uno solo el vencido y vencedor?» (Jarque, 1998, pp.209-210). Por esta razón, la captura del Punchao es el punto de quiebre de *Sol de los soles*. Su apropiación por parte de los españoles representa el fin de la dinastía de los incas, ya que la memoria de estos, resguardada en el interior del ídolo, queda en manos de los vencedores hispanos.

En el epílogo de *Sol de los soles*, el narrador da cuenta del destino final del ídolo: este, tras la ejecución del inca, es escondido por orden del virrey Toledo en un apartado paraje de Arequipa. Su ubicación es conocida solamente por tres personas: el cosmógrafo Sarmiento de Gamboa, el sabio Luis de Santángel y un anónimo franciscano de la doctrina de Coporaque: «Y agrega Sarmiento: «Esta es la parte más importante de este escrito, pues el paradero de este ídolo sólo lo conocemos tres personas: el franciscano de la doctrina de Coporaque, Santángel y yo...» (Tord, 1998, pp. 323-324). Dicho giro argumental adquiere un significado particular porque, como se ha mencionado, la orden jesuita ya había conseguido que se celebrara el matrimonio de la ñusta con el capitán español que daría origen a la «monarquía cristiana». Por ello, la otra orden que consideraba que una revolución dramática estaba por ocurrir, la franciscana, debía hacerse cargo de un símbolo de la cultura aborígen vencida. De este modo, para el narrador, las dos órdenes que tuvieron una particular incidencia en el destino que regiría a los vencidos tuvo igual influencia en el devenir de la nación en formación. Sin embargo, la implicación de la orden franciscana ocurrió de manera clandestina, a diferencia del enlace matrimonial que fue realizado por los jesuitas de manera pública y en medio de la algarabía del pueblo. Por esta razón, la trama del ocultamiento del Punchao resulta opuesta y complementaria a la referida al matrimonio de la ñusta y el militar español, pues en su resolución quedaba abierta la posibilidad de que un posible hallazgo de este ídolo diera origen a un cambio trascendental para la población, ya no solo nativa sino también mestiza que surgió luego de la ejecución de Túpac Amaru.

La tercera trama resolutoria de *Sol de los soles* es la vinculada a la muerte y destino final del cuerpo de Túpac Amaru. Como parte de las disposiciones del virrey Toledo, este soberano es perseguido, capturado, llevado al Cuzco y, tras una larga discusión entre

autoridades civiles y eclesiásticas²⁵, condenado a muerte. Para evitar la destrucción de su cuerpo en una hoguera —que lo privaría de los ritos de su religión—, Túpac Amaru aparentemente abjura de sus creencias, de modo que la pena se le conmuta por la de decapitación. Por ello, se dictamina que su cabeza sea cortada y separada del cuerpo y que esta, como disposición final, sea enterrada en el Templo del Sol, ubicado bajo el Convento de Santo Domingo.

¿Pidió el Inca como última voluntad ser sepultado allí? Si así fue ¿qué intención profunda se adivina en esa decisión? ¿Cómo pudieron enneguercerse el Estado y la Iglesia hasta el punto de no percatarse de que el último soberano retornaba a la Casa del Sol, el templo principal levantado en honor del padre celestial de su linaje? Para muchos este acontecimiento postrero fue claro indicio de que la conversión de Túpac Amaru no fue sincera. Que el último mensaje que dejó a su pueblo —y a la posteridad— no fue el discurso de ajusticiado de la Plaza Mayor, palabras pronunciadas al borde del cadalso, sino este último, el de su solemne entierro en la casa de su padre el Sol (Tord, 1998, p. 307).

El narrador evidencia en este fragmento la ambigüedad de la actitud de Túpac Amaru y de las autoridades españolas frente a la muerte, además de cuestionar la habilidad política de la Corona. De acuerdo a la propuesta de Ramos (2017) y siguiendo la lógica de la narración, Por un lado, pese a su aparente conversión al catolicismo, el último soberano de Vilcabamba pide ser sepultado con sus pares en la Casa del Sol, imagen tutelar de su estirpe, con lo cual reafirma su condición de cabeza del antiguo reino sustentada en la creencia de ser descendiente de la divinidad solar. Por otro lado, las autoridades civiles y eclesiásticas españolas permitieron este acto final de Túpac Amaru. Especulamos que ellas no ignoraban

²⁵Túpac Amaru era un rey y el derecho hispano lo reconocía como tal. Por tanto, y pese a que era un rebelde, su ejecución implicaba un regicidio, hecho al que los propios españoles se oponían porque era un atentado contra un soberano.

las intenciones de este, pero lo permitieron justamente porque sabían que la conversión religiosa, aun sin ser sincera, precisa de actos tangibles. El entierro de Túpac Amaru coincide prácticamente con el final de *Sol de los soles* y condensa elementos de las tramas menores anteriormente mencionadas. Por un lado, se presenta un supuesto acto de subordinación a la Corona española, expresado en la renuncia a la religión solar de los antepasados de Túpac Amaru. Este hecho ocurre de manera pública en la Plaza Mayor del Cuzco. Por otro lado, y en oposición al primero, el cuerpo decapitado de Túpac Amaru es llevado por pedido propio al antiguo Templo del Sol, que está ubicado en la base de una iglesia católica. Por ello, podemos interpretar que la decisión de ser enterrado allí puede tener dos lecturas: la primera es que el último monarca inca, en un acto de resistencia postrero, descansará para siempre fiel a sus creencias originarias y a las del pueblo. La segunda es que la Casa del Sol también era una iglesia católica y, al ser enterrado allí, Túpac Amaru estaría aceptando este nuevo rito. Como podemos observar, el entierro del último inca es el punto de partida para la conversión religiosa, que se originará en la élite y luego se extenderá a todos los estamentos de la sociedad colonial. Esta parece ser la posición que asume el narrador frente al entierro del inca, la de la conversión y surgimiento de una creencia religiosa híbrida. Así mismo, y aunque esto no es materia del libro, la decapitación de Túpac Amaru es una de las vertientes del mito del Inkarrí, cuya leyenda afirma que cuando la cabeza y el cuerpo del inca se vuelvan a reunir, el orden anterior a la llegada de los españoles se restituirá y con él un reino de libertad y justicia. Por ello, *Sol de los soles* concluye con un guiño al presente de su propia escritura, en el cual la historia, sobre todo la de los vencidos, es el elemento que persiste y la atraviesa.

Tras haber analizado las tres tramas menores de la novela de Tord, es posible concluir que en *Sol de los soles* se cumple el presupuesto del que parte el acápite: la religión está en el sustrato discursivo de la novela y sin ella no se pueden comprender sus acciones. Esta se articula al discurso de poder político estudiado en el primer capítulo. Para aprehender el texto

de Tord (y el de Jarque), resulta necesario indagar en las cosmovisiones en conflicto de indígenas y españoles. Los primeros creían en un panteón de dioses y los segundos en una sola divinidad, en la cual se sostiene el poder del monarca español. La conquista impuso a los nativos un credo; pero estos últimos asumen diversas estrategias frente a ella: el rechazo (Taqui Oncoy), la negociación con la Iglesia («monarquía cristiana»), la resistencia (supervivencia de ídolos y acto de afirmación final del inca) y la conversión (el surgimiento de una fe religiosa híbrida). *Sol de los soles* se constituye como un conglomerado de voces (los adeptos al Taqui Oncoy, la princesa inca violada, Túpac Amaru I) que pugna por emerger por debajo del discurso oficial del mestizaje al final de la conquista. La fe parece ser, en este relato, el último reducto frente a la violencia que viven indígenas, mestizos y españoles. Su lugar en el Cuzco de finales del siglo XVI y su prolongación hasta el presente como un elemento fundamental de la nación peruana constituyen uno de los ejes de la novela.

2.4. La heterodoxia religiosa en *Yo me perdono*

En *Yo me perdono*, también lo temporal y lo espiritual se vinculan, aunque su manifestación será la de la heterodoxia religiosa, tal como se advierte en la novela. El texto de Jarque, al igual que el de Tord, desarrolla una trama maestra y dos tramas menores que la conforman. La primera alude a los esfuerzos por parte del nuevo corregidor del Cuzco, Alonso Mejía de Carvajal, y las autoridades religiosas por mantener el orden político en el Cuzco y sus inmediaciones, los que se ven amenazados por remanentes tardíos del Taqui Oncoy. Por otro lado, ambas se vinculan a dos cosmovisiones diferentes. En la primera, cuatro asociados, el sacerdote Juan Pérez Bocanegra, el mercader León Montero de Espinoza, el pintor Luis de Riaño y el indígena Tomás Puka, realizan un pacto para elaborar una serie de pinturas de ángeles que convertirían a la parroquia de Andahuaylillas en un baluarte del bien.

En la segunda trama menor, los indígenas de la mencionada parroquia, a través del discurso del personaje de un inocente pastorcillo, develan su visión particular de los acontecimientos que se desarrollan en ella.

Para iniciar esta sección del capítulo, afiliaremos la novela de Jarque con *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, de Ramón Mujica Pinilla, varias de cuyas propuestas son ficcionalizadas en *Yo me perdono*. Dicho texto es un complejo ensayo que explora la iconografía de los ángeles arcabuceros de la tradición pictórica virreinal y propone que esta es una síntesis de tradiciones europeas tardomedievales, prácticas contrarreformistas y cosmovisión andina. A partir de la lectura de *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, es posible advertir ideas desarrolladas por el autor del ensayo que Jarque retoma en su novela. En primer lugar, está la breve anécdota sobre un judío cuzqueño, Pedro Montero de Espinoza, quien tenía ocultas en su casa cuatro sinagogas, por lo que es reprendido en 1643 por el Santo Oficio (Mujica Pinilla, 1996, p. 23). Sostenemos que dicha anécdota daría origen al personaje de León Montero de Espinoza. En segundo lugar, está la alusión a dos manuales de adivinación medievales: *El libro del Ángel Raziel (Sefer Raziel)* y *La clavícula de Salomón* (p. 24); ambos textos de carácter místico y esotérico de origen hebreo. Mediante la inclusión de este personaje y los dos libros de la tradición judía —elemento ajeno e incluso proscrito dentro de la visión católica—, se hace presente un nuevo vértice religioso en el texto: el hebreo. Finalmente, el tercer elemento que toma Jarque del ensayo de *Ángeles apócrifos en la América Virreinal* es la presencia del *huaminca*, un halcón guerrero andino que también velaba por la ortodoxia religiosa del lado católico (p. 191). En la novela, el *huaminca* es Tomás Puka, un personaje que se encuentra dividido entre sus raíces andinas y el poder occidental, y no tiene un lugar en ninguna. *Yo me perdono* desarrolla los conflictos de los personajes del mago judío León Montero Espinoza y del sabio indígena Tomás Puka como

ejemplos de la heterodoxia religiosa que, a su vez, la novela propone como base de la naciente sociedad colonial.

La oposición ortodoxia/heterodoxia religiosa es la piedra angular sobre la que descansa la novela de Jarque. El control que puede ejercer la Corona en sus súbditos indios mediante la imposición del credo católico es fundamental para el sostenimiento del orden político de los territorios americanos. Cualquier desviación del credo preocupa a la Corona, así como a las órdenes religiosas porque les resta poder y atenta contra el engranaje del Imperio. De ahí el recelo contra los remanentes del Taqui Oncoy, pues, aunque ya han pasado casi cien años desde la conquista, la antigua creencia en las huacas tanto como en los espacios sagrados a los que se les rinde culto o como divinidades que se pueden posesionar de los cuerpos de los practicantes de antiguos ritos andinos, subsiste de manera clandestina entre los indígenas y un pequeño pero creciente grupo mestizo. En la siguiente escena que consignamos, el padre Bocanegra observa los ritos paganos de un grupo de adeptos al Taqui Oncoy:

Cuando se detuvo, escondido entre unas rocas, se le heló la sangre. Lo que había ante sus ojos era una de las manifestaciones paganas que había visto. La música era un hálito inquietante y ensordecedor. Soplaban como unos posesos unas zampoñas, especie de flautas de pan de cañas enfiladas de grande a pequeña, y un tambor extraño marcaba ritmos guturales, telúricos. (...) No había ídolos pero un hombre, un indio de barba hirsuta y ojos endemoniados escoltado por dos mujeres —una joven y una madura— exaltaban a los presentes a danzar sin freno alrededor de la hoguera (...) Una de las mujeres, la más joven, movía los brazos y las piernas de forma desvergonzada, mientras la otra repetía:

Soy tu huaca,

soy tu vida

soy el cuerpo verdadero,

soy quien no mama de los dioses enterrados (Jarque, 1998, pp. 85-86).

En este fragmento, el narrador asume la mirada del sacerdote Juan Pérez Bocanegra, párroco de Andahuaylillas. Este ha descubierto que en las inmediaciones de su parroquia se reúnen por las noches los adeptos al Taqui Oncoy, quienes danzan frenéticamente alrededor del fuego. Siempre desde su perspectiva narrativa, el ritual es descrito como telúrico, vinculado a las divinidades originarias de los Andes. Para el catolicismo del padre Bocanegra, la reunión de los danzantes es presentada como un acto de idolatría, un atentado contra la fe cristiana y una constatación de que la evangelización llevada a cabo no había sido realmente exitosa. Además, hay un elemento adicional que quisiéramos resaltar y es la participación de las dos mujeres aludidas en el fragmento. Es importante resaltar que en los ritos católicos la presencia activa de mujeres es mínima, lo que claramente contrasta con lo que ocurre en este pasaje de la novela. Para el narrador, desde el punto de vista de Bocanegra, ambas mujeres son lúbricas y desvergonzadas por el libre ejercicio de su sexualidad, que en el catolicismo más tradicional está vedado y que justamente se opone a la propuesta de *Yo me perdono*. Asimismo, ellas forman una suerte de trinidad apócrifa con el indio que conduce la ceremonia, lo cual es un guiño de transgresión de la creencia católica en el padre, hijo y espíritu santo. Aquí la trinidad está sexuada y los participantes del rito lo asumen sin culpa y más bien como parte de un trance extático.

La lucha contra las creencias originarias andinas es el tema que subyace en la novela. Su derrota es una necesidad tanto desde el aspecto político como del religioso. Solo cuando se haya logrado la conversión de la población nativa, el Estado español podrá sentir que está

seguro en los nuevos territorios. El concepto de conversión «implica un proceso múltiple, prolongado y no lineal que involucra un esfuerzo de adopción y adaptación de ideas y prácticas que tienen como su centro la esfera de lo sagrado» (Ramos, 2017, p. 14). Por ello resulta apropiado para nuestro análisis, pues tanto en la novela que analizamos en este acápite como en la de Tord, la guerra contra los indígenas es, en última instancia, un conflicto silencioso que puede instaurar el miedo y la represión para apoderarse de las mentes y corazones de la población aborigen y mestiza e imponer una visión del mundo. No obstante, como podremos ver más adelante, esta empresa no logró homogeneizar dicha visión católico-monárquica. Por el contrario, sus transformaciones en la *zona de contacto* fueron múltiples y diversas, como ocurre con la aparición de corrientes artísticas que representan imágenes religiosas.

Al igual que en la novela de Tord, *Yo me perdono* se inicia con la llegada de la autoridad española —el nuevo corregidor— a Cuzco, quien, informada del rebrote de la idolatría, decide ponerle fin. Para ello, cuenta con el apoyo de las órdenes religiosas instaladas en el Cuzco y, específicamente, con el de algunos sacerdotes cuyo celo en la extirpación de idolatrías es bien conocido por las autoridades de la región. Entre ellos destaca claramente el padre Juan Pérez Bocanegra, quien muestra un gran empeño en el cuidado de su grey, aunque sabe perfectamente que los indios de su parroquia encubren las creencias animistas de sus antepasados bajo formas del ritual católico. El Juan Pérez Bocanegra literario está inspirado en un personaje histórico del mismo nombre, creador del *Ritual Formulario e Institución de Curas* (1631), que contiene en su interior el primer himno polifónico de América, titulado «Hanan pacha cusi cuinin» («Alegría del cielo»). El dato merece atención porque uno de los recursos pedagógicos de los sacerdotes era el canto, debido a la creencia de que la música

servía para transmitir correctamente la fe²⁶ (Huhle, 2003, p. 113). El «Hanan pacha cusi cuinin» «representa la tendencia, controvertida en la época de la extirpación, de usar el idioma quechua y una serie de puentes asociativos para llegar mejor a los indios» (Huhle, 2003, p. 124). De acuerdo con el texto, el himno se canta por primera vez tras el incidente de la suplantación de la hostia por la cucaracha en la ceremonia del Corpus Christi de 1625 (analizado con mayor detalle en el capítulo anterior). Su inclusión en esta sección de la novela marca tres hechos importantes: la aparición de los ángeles arcabuceros como parte de la procesión del Corpus Christi, la recuperación de la hostia sagrada y la captura de los indios rebeldes, adeptos al Taqui Oncoy. En este punto, el narrador da cuenta de los hechos que rodearon a la ceremonia del Corpus Christi de 1625. Alrededor de la misma, se concitan varios hechos. En primer lugar, está el paseo de la hostia sagrada tras su suplantación por una cucaracha. En segundo lugar, un grupo de indígenas que se debate entre el Taqui Oncoy y la creencia católica se desplaza de Andahuaylillas a Cuzco. En tercer lugar, un conjunto de militares, quienes pueden ser identificados como ángeles, capturan a los rebeldes que el padre Bocanegra había sorprendido la noche anterior. La procesión de indígenas y la de los militares se unen y dan origen al culto de arcángeles arcabuceros en el Cuzco. Todos ellos cantan el himno «Hanan Pacha», el cual, desde ese momento, es entonado en todo el virreinato del Perú:

El silencio que se hizo a su alrededor era roto solamente por el conmovedor y celestial canto de las blancas voces de coro de Andahuaylillas, que entonaban un himno en honor a la Virgen ausente: *Hanan pacha cusi cuinin* (...) Juan Pérez Bocanegra en persona cantó la parte del tenor ante las autoridades, mientras el capitán de los

²⁶La música cumplió también una función político-religiosa en uno de los episodios más célebres de *Los ríos profundos* de Arguedas: el de la campana María Angola. En ella, su sonido convoca a los fieles indígenas y mestizos para celebrar la creencia católica, pero también representa el sometimiento a la fe cristiana impuesta a sangre y fuego desde la conquista (Arguedas, 2018, pp. 154-156).

arcabuceros se aproximaba con toda ceremonia al obispo, y ofrecía solemnemente, hincado de rodillas ante él, la Sagrada Forma recuperada (Jarque, 1998, p. 212-213).

El himno marca el retorno de lo sagrado al texto, luego del episodio de la cucaracha en la custodia, descrito en el capítulo I. Asimismo, la entrega de la hostia por parte del capitán de los arcabuceros implica la intrusión de uno de los elementos sobrenaturales de la novela, pues este puede identificarse con el arcángel San Miguel: «Miguel de María Rojas Guerra, nombre apropiadísimo a los acontecimientos», «lucía sus alas», etc. (Jarque, 1998, p. 213). Desde el punto de vista de la ortodoxia católica, el himno tiene un carácter purificador.

2.5. Dos socios conjurados y la «voluntad de saber» en *Yo me perdono*

Como hemos señalado, son cuatro los protagonistas de *Yo me perdono* y resulta importante estudiarlos con mayor detenimiento para comprender mejor el universo de la novela. Dividiremos a estos personajes en dos grupos: el primero comprende al sacerdote Juan Pérez Bocanegra y al comerciante León Montero de Espinoza, y el segundo, al pintor Luis de Riaño y al sabio indígena Tomás Puka Huamán. La razón de ello es, además de la evidente agrupación por edades cronológicas, las afinidades temáticas que despliega el narrador cuando desarrolla la mirada sobre dichos personajes. Señalamos, asimismo, que el mencionado narrador, a diferencia del de la novela de Tord, posee una mirada poliédrica, lo que redundará en un texto más fluido e interesante para el lector, sin que ello signifique que no tenga ciertas inconsistencias que observaremos en líneas siguientes.

Juan Pérez Bocanegra, el primer personaje al que estudiaremos, es un sacerdote celoso de su misión que busca la transmisión ortodoxa de la fe católica a sus feligreses y, a la vez, un prelado que no se priva de transgredir las normas del catolicismo del siglo XVII, que excluían

por herética cualquier práctica de una fe ajena, más aún judía, sobre la que pesaba una serie de prejuicios. Como acota Nelson Manrique, el judaísmo era un credo que había tenido mucho peso en la constitución de la cultura ibérica, pero que desde finales de la Edad Media había sido proscrito y sus fieles expulsados, perseguidos u obligados a la conversión religiosa (Manrique, 1993, pp. 275-301).

La intención de Bocanegra es la de crear un espacio sagrado impermeable al mal, provocado por las creencias idolátricas de los indígenas. Este espacio es la iglesia de Andahuaylillas y el medio para realizarlo es la invocación a una serie de siete ángeles apócrifos, provenientes de la tradición judía. Para hacer esta invocación, Bocanegra piensa servirse de un texto místico, llamado *El libro del Ángel Raasiel*, originario de la cábala hebrea. El libro es un tratado elaborado con textos e imágenes que provienen de distintos saberes, como la astrología, la tradición cabalística hebrea y angelología. Además de la importancia de su contenido esotérico, el libro reviste de interés para el análisis porque su elección como uno de los elementos de la trama privilegia una visión: que América es el espacio de confluencia de tradiciones heterodoxas donde lo maravilloso convive con la realidad. Bocanegra, sacerdote celoso de su trabajo como pastor de almas, no puede evitar sentirse tentado por la sabiduría que encierra el volumen:

Sí, alabado, Señor. Ambos sabemos que era una empresa peligrosa. No estaba bien contemplado el uso de estos rituales en la Iglesia. Los doctores de la Inquisición querían acabar con las prácticas paganas de brujería, pero esto era distinto. ¿No habían sido los ángeles, Vuestros mensajeros personales, quienes habían traído esta palabra al hombre? ¿No nos la habías traído Vos en este momento de amenaza para vuestros frágiles fieles? ¿No me habías anunciado en sueños lo que debíamos hacer? Tanto un libro como el otro contenían solo invocaciones a tus ángeles enviados. Era la forma exacta de llamarlos y armarlos

de poder contra las fuerzas del Mal. Eran simples procesos de comunicación. Y pronto, sí, muy pronto, tuvimos pruebas de su eficacia (Jarque, SIC 1998, pp. 100-101).

En Bocanegra se manifiesta «la voluntad de saber» aludida por Foucault en su trabajo sobre la historia de la sexualidad, en el cual se señala que «si el sexo está reprimido, es decir destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada» (1991, p.7). El conocimiento hermético le produce un goce tal al personaje que no le importa romper el tabú de leer textos prohibidos, pues el sacerdote literalmente se acuesta con el libro y siente que su cercanía, de acuerdo con su visión del mundo, es «pecaminosa».

El Libro del ángel Rassiel era hijo suyo. Él mismo habría realizado en su juventud el encargo, a la manera de sus antecesores de los monjes copistas, de este raro e intrincado manuscrito hebreo (...) Ya se había dado cuenta de que un objeto peligroso. Pudo haberlo dejado de lado, sin implicarse en el pecado del otro. Pero al poco tiempo la insatisfacción de dejar un trabajo a medias lo llevó a terminarlo a solas, por las noches, sin apenas dormir durante meses (Jarque, 1998, pp. 67-68).

En Bocanegra existe, al igual que en el caso estudiado del corregidor Mejía de Carvajal, una suerte de perversión, pero en este caso del saber, el cual está asociado al poder. Así como la princesa china embalsamada ocupa el lugar del fetiche para Mejía de Carvajal, el *Libro del Ángel Raasiel* lo hace para el sacerdote de Andahuaylillas. En Bocanegra, el ansia de saber le produce un goce voluptuoso semejante al placer sexual. Este, evidentemente, le está negado por su condición de sacerdote, por lo que el conocimiento y todas las desviaciones (por la falta de concordancia con la ortodoxia de sus investigaciones) del saber producen en él un placer identificable con lo erótico. Por ello, sostenemos que tanto la

princesa embalsamada como el libro esotérico son fuentes de un placer prohibido que corrompe a los personajes y los conduce a su desgracia²⁷. Para Juan Pérez Bocanegra o Juan de Bocanegra, como se hizo llamar luego de alcanzar fama y fortuna, la certeza de poseer el saber divino proporcionado por el *Libro del Ángel Rassiel* le genera un exceso de confianza con la consecuente soberbia y el desprecio por sus compañeros de aventura. Su arrogancia y la seducción que ejerce su nueva posición en la sociedad lo conducen finalmente a su perdición. Juan Pérez Bocanegra se transforma así en una suerte de ángel caído debido a su orgullo y termina situado al margen de su iglesia y de la sociedad colonial.

Un aspecto importante en la novela es su tratamiento del tema del doble. Todos los componentes del relato poseen un reflejo especular, de tal manera que se requieren de dos personajes, objetos o situaciones para comprender la trama. *El libro del Ángel Raasiel* es un medio poderoso de invocación, pero está incompleto sin un texto que sirva como contraparte. Se requiere de una traducción que permita la interpretación de sus lenguajes encriptados. Providencialmente, este texto existe y lo posee uno de los principales benefactores de la iglesia de Andahuaylillas, el próspero comerciante andaluz, León Montero de Espinoza²⁸.

Montero de Espinoza es el segundo protagonista cuyo desarrollo se analizará porque, como los cuatro amigos conjurados, él se halla también escindido por tres razones específicas. En primer lugar, porque es un judío encubierto que finge ser cristiano, pero que desprecia esa fe. En segundo lugar, porque a diferencia de Bocanegra, él sí manifiesta interés y respeto por la cosmovisión indígena y desea apropiarse de esos saberes, aunque ello implique un riesgo para su posición. Y, en tercer lugar, porque lo que desea Montero de Espinoza es, por un lado,

²⁷Aunque, en el caso de Mejía de Carvajal, él logra escapar de la sanción eclesiástica gracias a su astucia. No será el caso del párroco Bocanegra, quien sí será procesado por el Santo Oficio.

²⁸Este es, en nuestra opinión, uno de los aspectos que restan verosimilitud a *Yo me perdono*. ¿Cómo es posible que justamente estos dos libros tan raros aparezcan en un apartado pueblo del Cuzco colonial? ¿Y cómo confluyeron en el mismo personaje con la suficiente erudición para descifrarlos? Consideramos que el texto desarrolla vagamente la idea de que los territorios americanos eran el lugar de confluencia de lo maravilloso y que ello se incorporaba sin mayor complicación en la vida cotidiana, pero sin ahondar más en ello.

prosperar en el mundo de los españoles que lo despreciarían de saber su origen y, por otro, continuar con la práctica del judaísmo con su comunidad de manera secreta.

Sí, señor, sé que Vos también estáis ahí. Estoy en un mundo que no es líquido ni aéreo, en el que no se respira ni se siente ahogo. (...) Uno de los habitantes de este lugar sublime me muestra cuatro figuras de barro cogidas de las manos, formando un círculo (...) Me da un anillo con un símbolo sagrado que yo reconozco. Es el anillo mágico que el arcángel Rafael le dio al rey Salomón, con la pentalfa, la estrella de cinco puntas. Se dice que con él consiguió esclavizar a los demonios para que terminaran de construir su templo (Jarque SIC, 1998, p. 91).

El libro que posee Montero de Espinoza es otro tratado místico titulado *La clavícula de Salomón*. Al igual que ocurría con *El libro del Ángel Raasiel*, también ese libro está empapado de saberes esotéricos que se interpretan mediante la conjunción de imagen y texto, y su función final es tener el dominio sobre seres sobrenaturales para poder obrar como se desee: «Ahora con la ayuda de los pantáculos de Salomón, los medallones invocatorios incluidos en la *Clavícula Salomonis*, elaborados por el santo rey para su uso en diferentes artes mágicas, podría hallar un parámetro que sirviera para aclarar totalmente el mensaje hasta ahora oculto a los hombres y también a los ángeles». (Jarque, 1998, pp. 149-150). El encuentro casi improbable de estos dos textos en una modesta parroquia andina les confirma a sus poseedores que están destinados a una labor espiritual de gran envergadura. Sin embargo, en este punto, la lógica de las dualidades de la novela también entra a tallar. Cuando Montero de Espinoza comparte su libro con Bocanegra, se inicia un proceso en el que la entrega a prácticas mágicas lentamente los corroerá a ambos hasta destruirlos. La corrupción de las creencias más íntimas —en este caso, el catolicismo para Bocanegra y el judaísmo para Montero de Espinoza—, debido a la práctica de la hechicería (prohibida en ambas religiones),

es el motivo último de la caída en desgracia de todos ellos frente a sus respectivas comunidades. Lo que el narrador señala es que no solo los aborígenes están entregados a la idolatría, sino que los sujetos hegemónicos también comparten estas prácticas y muestran igual duplicidad frente a la sociedad que los primeros cuando se trata de sus creencias más íntimas. Sin embargo, el narrador no los juzga negativamente. Deja que los personajes expongan sus razones y vivan sus afectos con relativa libertad.

2.6. Ángeles y *huamincas* en la zona de contacto

La función desempeñada por Pérez Bocanegra y Montero de Espinoza tiene su contraparte en otros dos amigos más jóvenes, que debido a su edad son más impetuosos y, por lo mismo, más propensos a la acción y al error. Los dos primeros son los autores intelectuales de la invocación a los ángeles, mientras que los segundos son sus ejecutores. Estos dos personajes restantes son Luis de Riaño y Tomás Puka Huamán. El primero es un pintor criollo, sensible y atractivo. Pero también tiene un origen bastardo que, si bien no lo expulsa de los altos círculos de la sociedad colonial, sí hace que existan reparos hacia él. Su posición incierta, su ambición como pintor y su pasión por la que él identifica como una figura femenina de ensueño lo convierten en un personaje que se guía por impulsos y no guarda las debidas precauciones que le señalan los personajes más maduros. El error que conduce a la destrucción del universo novelado justamente lo comete él por dejarse llevar por sus arrebatos. Tanto Bocanegra como Montero de Espinoza saben que Luis de Riaño solo debe pintar una serie única de ángeles arcabuceros. Toda duplicación es fatal, ya que desata los poderes nefastos de las figuras invocadas. De Riaño, por ignorancia, pinta un nuevo conjunto de ángeles en miniatura que envía a su hermana que vive en España, hecho que contraviene las indicaciones de los dos conjurados mayores. Esta es la causa última de todas las desgracias que se ciernen sobre los cuatro amigos:

—No os atreváis a hacer dos cuadros iguales —le dijo con energía—. Podría ser fatal para nuestra causa. Lo explica claramente el libro. Sólo puede haber una capilla de los siete arcángeles poderosos tal como la hemos hecho, siguiendo las pistas ocultas en la revelación. Porque no debe haber reflejo que, como la imagen invertida del espejo, solo provocaría acciones de contrario movimiento. Una réplica anularía su poder (Jarque, 1998, p. 317).

Otro aspecto que reviste de interés, como ocurre con Juan Pérez Bocanegra, es el abordaje de la sexualidad. En el caso de Luis de Riaño, sí ocurre un encuentro sexual, pero se descubre finalmente que su pareja era un ángel. Los ángeles, según la tradición cristiana, no poseen sexo, son seres ambiguos, por lo que finalmente sus encuentros resultan tan etéreos e intangibles como el placer de Bocanegra por su *Libro del Ángel Raasiel*. En el encuentro final entre Luis de Riaño y el ángel, el primero se siente «fecundado» por la presencia de este, como si el rol de lo tradicionalmente asignado a los géneros masculino y femenino se hubiera trastocado.

Aquél fue un momento irrepetible, pero lo que sí se repetía a sí mismo Luis de Riaño era esa expresión que le vino a la mente, porque es cierto que desde que empezaron esas relaciones su genio había despertado también con semejante furor. Se sentía fecundado, pero no como hembra o como animal, sino más bien como flor, como planta, como universo vivo. El arte cobraba ante sus ojos el valor de la más divina aspiración. Ése era su verdadero Dios, se decía en la intimidad, ésa es la forma que concibo mi aproximación a lo divino (Jarque, 1998, p. 297).

En este sentido, lo que experimenta Luis de Riaño es una experiencia mística en donde los límites del placer como hombre o mujer resultan abolidos, pues la

contemplación del absoluto se expresa en un goce indiferenciado. En contraposición a los personajes femeninos de la corregidora y su sobrina, quienes ejercen una sexualidad bastante convencional, el ángel disfrazado de mujer manifiesta una mayor iniciativa y es activo en la posesión de los cuerpos. En *Yo me perdono*, lo sagrado (como hemos visto en el caso de las danzantes del Taqui Oncoy y ahora en el ángel transfigurado en mujer) incluye a lo femenino desde el ámbito del placer erótico. En ello se diferencia diametralmente de *Sol de los soles*, donde el único personaje femenino que reviste de importancia vive la sexualidad como un vejamen. En la novela de Jarque, saber y placer están vinculados, distanciándose de la ortodoxia católica que niega un rol activo a la mujer en el ámbito del sexo. Para el narrador, también esta es una de las formas de lo sagrado y lo artístico que emerge en la *zona de contacto*.

Para finalizar con los miembros de cuarteto, centraremos nuestro análisis en el personaje de Tomás Puka, quien muestra de manera más evidente su carácter dual. Puka, cuyo nombre significa «halcón», es un indígena que, por su origen noble, ha sido elegido por las autoridades como depositario de las tradiciones de su pueblo; pero al mismo tiempo ha sido educado entre españoles cultivados, con quienes adquirió los saberes más sofisticados de su época. Esta duplicidad, que en principio parece una ventaja, lo corroe lentamente porque no tiene una pertenencia ni lealtad clara hacia ningún grupo. El caso de Puka Huamán es el de un sujeto situado en una posición fronteriza entre dos sistemas de conocimiento. Al tener una posición oscilante (por su pertenencia étnica al mundo indígena y por las ventajas de estar insertado en el sistema hegemónico español), se ve imposibilitado de establecer un vínculo claro con ninguno de los dos mundos. Incapaz de conciliar ambas posiciones por el obvio desbalance de poder que hay en ellas, Puka se torna un desclasado, lo que lo conduce a la autodestrucción.

Pero Tomás Puka se había convertido en un híbrido (...). Y entre esos dos mundos Tomás Puka sentía crecer el germen de un tercero, el suyo propio, que descartaba los sinsentidos de uno y otro y se aferraba sólo a aquello que no tuviera la debilidad de ser desmentido por alguna de las dos versiones (Jarque, 1998, pp. 127-128).

Tomás Puka es un personaje cuya intervención es central para la comprensión de los dos textos cabalísticos. Puesto que estos encerraban conocimientos encriptados, era imposible su desciframiento sin la ayuda de alguien que pudiera decodificarlos. Por esta razón, los esfuerzos de León Montero de Espinoza y Juan Pérez de Bocanegra resultaban infructuosos y la mera posesión de los libros mágicos, totalmente inútil. El mundo clásico (los saberes astrológicos de ambos libros) y el mundo hebreo (los saberes de esta cábala, también de ambos libros) requerían de algo más que el conocimiento del mundo occidental (el español, en este caso) para su comprensión. Es aquí donde resalta la idea del espacio americano como el lugar donde pueden convivir tradiciones disímiles. Valiéndose de su conocimiento del quechua y del español, así como de los códigos de la contabilidad de quipus, Tomás Puka logra un entendimiento intuitivo del hebreo de *El libro del Ángel Raasiel* y de *La clavícula de Salomón*. El mundo andino y su cosmovisión son la lente a través de la cual se puede leer mejor los saberes traídos del Viejo Mundo. Por ello, la traducción de textos y culturas ocupa en *Yo me perdono* un lugar tan importante como en la novela precedente. En el caso del *Sol de los soles*, es Francisco Santángel quien resulta el intérprete de todos los universos mentales que conviven en el Cuzco del último cuarto del siglo XVI. En el caso de *Yo me perdono*, es Tomás Puka quien puede engarzar todas las corrientes culturales que interactúan en la parroquia de Andahuaylillas de inicios del siglo XVII. Para concretar la invocación a los ángeles en esta última novela, se ha hecho

uso de dos lenguas de culturas sometidas (quechua y hebreo) y una de otra dominante (español). Las dos primeras han sobrevivido a la imposición de la segunda, valiéndose de recursos que les permiten estar a la sombra (los signos cabalísticos y el lenguaje de los quipus), solo accesibles para quien pudiera entenderlas:

Admirados por la explicación, por el descubrimiento de una escritura desconocida de los incas, y por sus condiciones tanto con el hebreo como con el malachin, los cuatro socios sintieron que sus lazos se estrechaban aún más y que, definitivamente, iban por la senda que un extraordinario destino les señalaba. Difícilmente se podían haber dado en otra ocasión circunstancias similares de encuentro de estas tres lenguas y de profundos conocedores de ellas, unidos además por tan singular empresa y armados de los dos rarísimos libros que casualmente habían caído en sus manos. Sí, estaban predestinados, los cuatro hombres de los que se hablaba en la primera traducción eran, sin duda, ellos (Jarque, 1998, p. 154).

Tomás Puka ejemplifica a cabalidad la idea expresada por Mujica Pinilla sobre el *huaminca* en su texto *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Este halcón guerrero incaico también operaba de manera similar a un ángel para eliminar creencias idolátricas:

«Yo los veo mejor en la oscuridad» se decía Puka Huamán, mientras machucaba unas raíces. «No con mis ojos saturados de color y de luz, sino con el calor que arrastran tras de sí. Con el hielo tembloroso que los precede. Halcones de la medianoche, halcones rojos, como yo, que caminan, que pliegan el vuelo e inyectan su mirada de autómatas, de soldados, de obediente siervo, los que me siguen y me delatan. Son mis guardianes, los que silban en mi oído (Jarque, SIC, 2018, p. 328).

La figura del ángel occidental parece tener su equivalente en este ser alado andino, el cual no necesariamente es benéfico, como se verá líneas más adelante. Si en párrafos anteriores se observaba que el criollo Luis de Riaño podía percibir y reunirse con una entidad identificable con un ángel, Puka puede ver a los *huaminca*, que es la manera en que se prefiguraría a un ángel desde una mirada nativa:

«¿Son acaso los halcones plateados, los poderosos huaminca?», pensó. Los sirvientes invisibles de Dios, sus mensajeros celestes, sus soldados defensores. Y fue en ese momento en el que escuchó a los lejos las detonaciones en el bosque. «¡Ya están aquí y son inalcanzables!», se dijo, y salió disparado como una piedra lanzada por la hondade los dioses (Jarque, 1998, p. 111).

La imagen doble del ángel /*huaminca* sirve para introducir una segunda sección de *Yo me perdono*, en la cual ocurre el declive del templo de Andahuaylillas y la disolución del vínculo entre los cuatro amigos conjurados. La conclusión de la primera serie de cuadros y su consagración, de acuerdo con los ritos consignados en *El libro de Ángel Raasiel* y la *Clavícula de Salomón*, había permitido convertir a la parroquia de Andahuaylillas en un espacio fortificado contra los embates del mal, representado por los remanentes del movimiento del Taqui Oncoy. Sus practicantes se habían agrupado en las zonas aledañas de la iglesia, de modo tal que su influencia se esparcía por la zona y amenazaba con llegar al Cuzco. Por otro lado, en esta ciudad, el corregidor y el arzobispo sostenían una pugna soterrada por el poder político. El segundo momento climático de la novela ocurre durante la fiesta del Corpus Christi, cuando en plena celebración la lucha entre las dos máximas autoridades llegó al punto álgido. Paralelamente, los indígenas participantes del Taqui Oncoy habían sustraído la hostia que iba a salir en una procesión,

sustituyéndola por una cucaracha, con el fin de mancillar la festividad. En este punto ocurren dos acontecimientos cuya interpretación, según las distintas cosmovisiones de sus participantes, brinda dos lecturas de los acontecimientos.

Por un lado, desde Andahuaylillas parte un reducido y algo desanimado grupo de fieles disfrazados como arcángeles, capitaneado por el padre Bocanegra con la intención de participar en la procesión. Ellos encuentran en su camino a otro grupo, también vestidos como arcángeles arcabuceros, pero esta vez bellos y resplandecientes, conducidos por un hombre atractivo y fuerte llamado Miguel. Este segundo grupo trae consigo como víctimas y prisioneros de guerra a los indios rebeldes que participan de los ritos del Taqui Oncoy, así como la hostia que estos han sustraído. Unidos ambos grupos, hacen su ingreso triunfal en el Cuzco al son de la melodía del «Hanan pacha cusi cuinin», resolviendo la disputa entre el corregidor y el arzobispo. El pueblo cuzqueño lo interpreta como una intervención providencial, incluso divina, y la fiesta del Corpus Christi se torna en algarabía.

Mediante esta explicación religiosa, los feligreses indígenas de la parroquia habrían quedado convencidos de la superioridad del dios cristiano sobre sus propias huacas. Finalmente, ello redunda en términos prácticos en el prestigio alcanzado por el sacerdote Bocanegra, quien se asocia al corregidor y al arzobispo, adquiriendo poder. Con ello, Iglesia y Estado se convierten en aliados para mantener la estructura que da base al orden colonial, en el cual los indígenas quedan sometidos por convicción o miedo:

El silencio que se hizo a su alrededor era roto solamente por el conmovedor y celestial canto de las blancas voces del coro de Andahuaylillas, que entonaban un himno en honor de la Virgen ausente: Hanan pacha cusi cuinin, compuesto para voces de tiple, tenor, alto y bajo. El eco de sus voces se escuchó, por efecto de la acústica, hasta el final de la calle. Juan Pérez Bocanegra en persona cantó la parte

del tenor ante las autoridades, mientras el capitán de los arcabuceros se aproximaba con toda ceremonia al obispo, y ofrecía solemnemente, hincado de rodillas ante él, la Sagrada forma recuperada (Jarque, 1998, pp. 212-213).

Esta primera lectura resulta válida para los personajes o grupos de personajes occidentales u occidentalizados. Pero para un sector de los pobladores de las cercanías de Andahuaylillas, que sostenían vínculos con los indígenas rebeldes, lo ocurrido durante la fiesta del Corpus Christi es una masacre. Además de las voces de los cuatro amigos conjurados, existe una quinta, de un personaje en apariencia simple que observa los hechos desde su ingenuidad de niño. La mirada de este jovencito, que pasa de la niñez a la adolescencia en la novela, es la de un pastorcillo, a quien ya hemos mencionado anteriormente en este capítulo, que también transita entre dos mundos, como Tomás Puka, pero que no está desgarrado como este. Sin embargo, desde su inocencia denuncia hechos atroces, como la de esta extirpación de idolatrías que no representó la gloria de la fe, sino más bien un hecho sangriento:

Me han matado a mi hermano. ¿Me lo habrían matado los ángeles con sus truenos? (...) Ya lo han matado. Su cuerpo todo podrido lo encontramos en el sitio de la matanza. Él despedazado mientras nosotros estábamos de fiesta y creíamos que había muchos milagros para Andahuaylillas. Los ángeles salvadores llegaban manchados de la sangre de mi hermano y me acariciaban la cabeza mientras yo cantaba a la Mamacha grande, María. No sabía yo. Ahora sé. Callados estamos en la casa y caminamos con cuidado, como por el filo entre dos abismos, entre dos cielos, entre dos infiernos (Jarque, 1998, p. 218).

Son varias las perspectivas que se tienen de los ángeles y estas discurren en un amplio rango de significados. Para Juan Pérez Bocanegra, son un ejército celestial, que actúa como una milicia, sofocando cualquier intento de rebeldía y conquistando almas para el reino de Dios. Para Luis de Riaño, el ángel con quien tiene encuentros sexuales es una expresión del amor físico que se sublima en arte. Para León Montero de Espinoza, la comunicación con estos seres permite dominar el mundo material y conseguir beneficios. Para Tomás Puka, ellos son los *huamincas*, conductores sagrados para su tradición, que le recuerdan constantemente su escisión. Para el pastorcillo de Andahuaylillas, el ejército de los ángeles solo trae la destrucción pues masacraa su pueblo. Los ángeles, verdaderos protagonistas de la novela de Jarque, también manifiestan la naturaleza dual de todos los personajes: son figuras bienhechoras y maléficas al mismo tiempo.

Los cuatro protagonistas de *Yo me perdono* son seres escindidos en su deseo. Las formas de consumir esos deseos —llámese fe, poder, saber o amor— los han hecho pactar con seres que han terminado por destruirlos. Estas criaturas elusivas, que existen en tanto haya una creencia, también representan el vacío de los personajes, el cual adquiere la forma de la esperanza. A su vez, esta los ha llevado a ser los instrumentos que emplea la Corona para imponer su ley en Cuzco, que finalmente termina por extirpar la idolatría a costa de la vida de muchos. No obstante, en medio de esta destrucción que ha devastado a tantos, una nueva fe, hija de todas estas corrientes que han discurrido a lo largo de la novela, aparece tímidamente hacia el final. Los siete ángeles cabalísticos y los alados *huamincas* adquieren una forma que ya no es española ni indígena en los pobladores del Cuzco: los arcángeles arcabuceros. Estas figuras pueblan las paredes de las iglesias andinas y son los hijos del trueno andino y la pólvora española, y como tal pertenecen a un mundo en ciernes producto del contacto de culturas y religiosidades diversas. A dichos

seres alados, las generaciones venideras les rendirán un renovado culto, como parece proponer el texto que estudiamos.

La religiosidad en *Yo me perdono* es fruto del encuentro desigual de las culturas andina, hispana y hebrea en la zona de contacto. Este emerge de modos inusitados para las culturas en conflicto, pues estas se organizan en torno a creencias que incluyen elementos ajenos o incluso proscritos para el credo católico, que es el hegemónico en el Cuzco, representado por Jarque. La creencia en divinidades prehispánicas, la magia, la sexualidad transgresora y lo femenino como manifestación de lo sagrado son sus componentes. Estos dan voz a sujetos subalternos en el relato que, de otro modo, se verían invisibilizados por el discurso oficial de la Iglesia católica y su rol en la evangelización del territorio del actual Perú. La aparición de la escuela de pintura cuzqueña es el emblema que emplea el narrador de la novela para expresar este producto cultural original, fruto de tantos conflictos y desencuentros, pero también de la esperanza de la población en la zona de contacto y que aún perdura hasta nuestros días.

Las cosmovisiones religiosas en las novelas de Tord y Jarque son el sustento del orden colonial que ellas representan. El poder político se afianza en las creencias de los sujetos de *Sol de los soles* y *Yo me perdono*, pues dan forma a las mentalidades de los personajes que sostienen el peso de la narración. Dichas cosmovisiones muestran la permanente disputa de los sujetos hegemónicos y subalternos de ambas novelas, cuyas tensiones y conflictos se mantienen hasta la actualidad. En ello radica el aporte de los proyectos novelísticos de Luis Enrique Tord y Fietta Jarque, los cuales indagan en los estrechos vínculos entre política y religión en la sociedad constituida en la *zona de contacto* representada en ambos relatos.

Conclusiones

El presente trabajo ha tenido como objetivo estudiar la configuración de los discursos de la historia, la violencia y la religión en dos novelas históricas peruanas de la década de 1990: *Sol de los soles* de Luis Enrique Tord y *Yo me perdono* de Fietta Jarque. Para dicho objetivo se han analizado ambas novelas, haciendo énfasis en el concepto de *zona de contacto* desarrollado por Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* ([1991], 2010), en el cual se la define como el espacio en el cual dos culturas se encuentran de manera asimétrica, producto de la dominación ejercida por una sobre la otra, generando una sociedad híbrida con manifestaciones propias que son bidireccionales. A partir de dicho concepto, hemos esbozado la hipótesis de que la sociedad que surge en la *zona de contacto* de las culturas andina y occidental se ve atravesada por los discursos de la historia, el poder, la política y la religión que hemos estudiado respectivamente en los capítulos I y II. A estos se les intersecciona el discurso de la violencia que subyace a ambas novelas. Los textos de Tord y Jarque cristalizan dichos discursos en las tramas y personajes que les otorgan una voz y una experiencia.

Asimismo, *Sol de los soles* y *Yo me perdono* apuestan por exponer a la cultura surgida en la *zona de contacto*, que a su vez originó a la nación peruana. Las novelas de Tord y Jarque discurren por los meandros de la memoria histórica porque la violencia, el racismo y la inequidad de la sociedad peruana tienen su origen en la conquista y la colonia. Ambas novelas exploran, con mayor o menor fortuna, dichas problemáticas y señalan que estas se proyectan hasta el momento de su redacción y más aún: hasta el instante en que el lector las actualiza en su encuentro con las novelas. En ese sentido, *Sol de los soles* y *Yo me perdono* otorgan

representatividad, mediante la narración literaria, a los sujetos subalternos que muchas veces han quedado silenciados en la historia oficial.

En este sentido, *Sol de los soles* y *Yo me perdono* funcionan como un díptico sobre los primeros años de la conquista y la colonia, en las regiones del Cuzco, Vilcabamba y Andahuaylillas. Parte de nuestro interés por estudiarlas radica en que ambas obras se centran en acontecimientos reales o ficticios ocurridos en una región de enorme importancia para la historia de nuestro país. El retrato que hacen Tord y Jarque de ella, de sus habitantes y sus conflictos, recrea tensiones que se mantienen en la sociedad peruana hasta la actualidad.

Una parte importante de nuestro trabajo se ha enfocado en el análisis de los narradores de las dos novelas. Hemos procurado tener una mirada crítica al respecto, sin soslayar las falencias que estos pudieron tener en la construcción de ambos relatos. De este modo, caracterizamos al narrador de *Sol de los soles* como académico, neutral muchas veces con los conflictos de sus personajes. La mirada de este narrador se identifica con una élite letrada, blanca y masculina. Cuando narra los proyectos de nación, favorece los planteados por las capas políticas o religiosas hegemónicas y les resta agencia a otras voces menos favorecidas, como las de indígenas o mujeres. Por su parte, el narrador de *Yo me perdono* es poliédrico en tanto da cabida a diversas miradas sin juzgarlas, aunque la presencia de saberes excesivamente especializados para el contexto de la periferia de la época le restan verosimilitud al relato.

Finalmente, un hallazgo de nuestro estudio es la centralidad de lo femenino en la constitución de ambos relatos. En *Sol de los soles*, el personaje de Beatriz Clara Coya muestra la violencia patriarcal contra la mujer en una intersección de clase, raza y género en la conquista. Por su parte, en *Yo me perdono*, las bailarinas del Taqui Oncoy y el ángel transfigurado en mujer ejemplifican una sexualidad transgresora que detona los roles de género y propone nuevas formas de vincular lo sagrado y lo femenino en la zona de contacto.

Nuestro trabajo sobre *Sol de soles* y *Yo me perdono* ha tenido como guía la pregunta sobre la representación del pasado colonial en la novela peruana contemporánea. No ha pretendido ser un estudio exhaustivo sobre el discurrir de la novela histórica, sino una aproximación a la pregunta por la identidad. Dicha cuestión queda abierta para futuras investigaciones que, como en el presente trabajo, busquen responder a la pregunta sobre qué nos constituye finalmente como nación.



Bibliografía

Adorno, R. (1989). *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

------(2021). Del bautizo del Inca al Mapamundi de Guamán Poma. En *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. pp. 51-87. Banco de Crédito del Perú.

Arguedas, J. M. (1987). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI Editores.

------(1998). *Los ríos profundos*. Catedra.

Bernand, C. (2019). Don Juan de Santa Cruz PachacutiYamquiSalcamaygua, «sacerdote» del Cerro. *Runa*, Vol. 40, N. 1, pp. 5-19.

Boesten, J. (2016). De violador a marido: la domesticación de los crímenes de guerra en el Perú. En F. Denegri & A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Fondo Editorial PUCP.

Choque Porras, A. (2014). El retrato de Beatriz Clara Coya y la instauración de un modelo iconográfico en el virreinato del Perú. *RHIAP, Revista de Historia del Arte Peruano*, Año 1, N.1, pp. 44-59.

Chytrá, I. (S/F). Indagación sobre la infinitud en «La muralla china» de Franz Kafka. *Letras*. <https://revistas.unam.mx>

Dussel, I. (set-dic, 2003). Foucault y la escritura de la historia. En *Revista de Educación y Pedagogía*, pp. 13.-31, Universidad de Antioquia.

Duviols, P. (1977). *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. (A. Maruenda, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Duviols, P. (2002). Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma de Ayala. En R. Mujica Pinilla (Ed.). *El Barroco Peruano*. Tomo I (pp. 59-94). Banco de Crédito.

Elias, N. (2012). *La sociedad cortesana*. FCE.

Franco, F. & A. Vásquez Fiorani. (2016). Una aproximación teórica a la dominación simbólica a partir del Corpus Christi colonial cuzqueño (Siglo XVII). *Artificios. Revista colombiana de Estudiantes de Historia*, pp. 90-124.

Farré, J. (2008) Pedagogía de virreyes y arcos de triunfo en la Nueva España a finales del siglo XVII. *Destiempos.com*, marzo-abril, año 3, N°. 15.

Flores Galindo, A. (2021) *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Editorial Horizonte.

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La Voluntad de Saber*. Siglo veintiuno editores.

Gareis, I. (2005). Las religiones andinas en la documentación de la extirpación de idolatrías. En M. Marzal (Ed.). *Religiones andinas*. (pp. 115-141). Editorial Trotta.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. Fernández Prieto. Trad.). Taurus.

Guamán Poma de Ayala, F. (2015). *Nueva crónica y buen gobierno*. Vols. I y II. Biblioteca Nacional del Perú.

Halbwachs, Maurice. (S/F). «Memoria colectiva y memoria histórica». (A. Lasén Díaz. Reis Trad.). 69/95 (pp. 1-12).

Jarque, F. (1998). *Yo me perdono*. Extra Alfaguara.

Julien, C. (2002). Punchao en España. En J. Flores y Varón R. (Eds.). Tomo II. *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.* (pp. 709-715). PUCP.

Lefere, R. (2013) *La novela histórica: (re) definición, caracterización, tipología*. Visor Libros.

López-Baralt, M. (1993). *Guamán Poma. Autor y artista*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

López Maguiña, S. (2015). Lo arcaico y lo moderno en *La utopía arcaica* de Mario Vargas Llosa. *Letras*, vol. 86, n°. 124.
http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722015000200010

MacCormack, S. (1988). Pachacuti: Miracles, Punishments and Last Judgement: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Perú. *The American Historical Review*. 93 (4), pp. 960-1006. <http://www.jstor.com/stable/1863531>

Manga Quispe, E. (2023). Pacha: un constructo de espacio-tiempo andino, dinamizado por las permutas de los conceptos duales de urin y janan. Expuesto en el *II Simposio Internacional Dr. Manuel Chávez Ballón. En homenaje a la memoria de Karen. L. Mohr, PH.D.* 3 y 4 de julio de 2017.

Manrique, N. (1993). *Vinieron los sarracenos... El universo mental de la conquista de América*. Desco.

Marzal, M. (2005). *Los santos y la transformación religiosa del Perú colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Marzal, M. (2005). Presentación. En. Marzal, M. *Religiones andinas*, pp. 9-38. Editorial Trotta.

Mujica Pinilla, R. (1992). *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. FCE.

Mujica Pinilla, R. (1993). El sermón de las aves: o el culto a los ángeles en el virreinato peruano. *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista*. Banco de Crédito del Perú.

Pratt, M. L. [1991] (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. FCE.

Pulido Ritter, L. (2011). Resumiendo la hibridez. Crítica y futuro de un concepto. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centro América y Caribe*. 9, 105-113.

Ramos, G. (2017). *Muerte y conversión en los Andes*. IFEA/IEP/Cooperación Regional Francesa para América del Sur.

Real Academia de la Historia. Juan Santa Cruz Pachacuti Salcamayhua. <https://dbe.rah.es/biografias/7505/juan-santa-cruz-pachacuti-yamqui-salcamayhua>

Real Academia de la Historia. Manco Inca Yupanqui. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/27278-manco-inca-yupanqui>

Real Academia de la Historia. Martín García Oñez de Loyola. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/33991-martin-garcia-onez-de-loyola>

Real Academia de la Historia. Titu CusiYupanqui. <https://dbe.rah.es/biografias/100340/titu-cusi-yupanqui>

Real Academia de la Historia. Túpac Amaru I. <https://dbe.rah.es/biografias/16050/tupac-amaru>

Reverte Bernal, C. (2020). *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea*. EUNSA.

(s/f) Luis Enrique Tord Premio Copé de Cuento 1987. Cultura Petroperú. Recuperado (7/4/24) <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-virtual/cide-hamete-benengeli-coautor-del-quirote/>

Rodríguez de la Flor, F. Planeta Católico. *El Barroco Peruano*, (Vol. II), pp. 4-22, Banco de Crédito del Perú.

Spalding, K. (2008). *Consultando a los ancestros*. En M. CuratolaPetrocchi & M. S. Ziolkowski (Eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*. Instituto Francés de Estudios Andinos/Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tord, L. E. (1989). La pintura virreinal en el Cusco. *Pintura en el Virreinato del Perú*, pp.167-212, Banco de Crédito del Perú.

Tord, L. E. (1998). *Sol de los soles*. Universidad Nacional Federico Villarreal.

Toscano López, D. (set., 2016). El poder en Foucault: «Un caleidoscopio magnífico». <http://dx.doi.org/10.15443/RL2608>

Villegas P., S.A. (2011). El movimiento del Taqui Onkoy (Huamanga, siglo XVI). *Investigaciones sociales*. 15(26), 115-130.

Wachtel, N. (2017). *Los vencidos. Los indios del Perú ante la conquista española*. Ceques editores.

Zapata Esguerra, O. L. (2017). *Hibridación y mestizaje festivo en las procesiones del Corpus Christi, practicadas en el Nuevo Reino de Granada. Una aproximación al legado indígena prehispánico, en las festividades religiosas de los Siglos XVI, XVII y XVIII*. [Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorte Tadeo Lozano] <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/3142>

Žižek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Akal.

Zuidema, R. T. (1974-1976). La imagen del sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los incas en el Cuzco. *Journal de la Société des Américanistes*. 63 pp. 199-230. <http://www.jstor.com/stable/24605486>



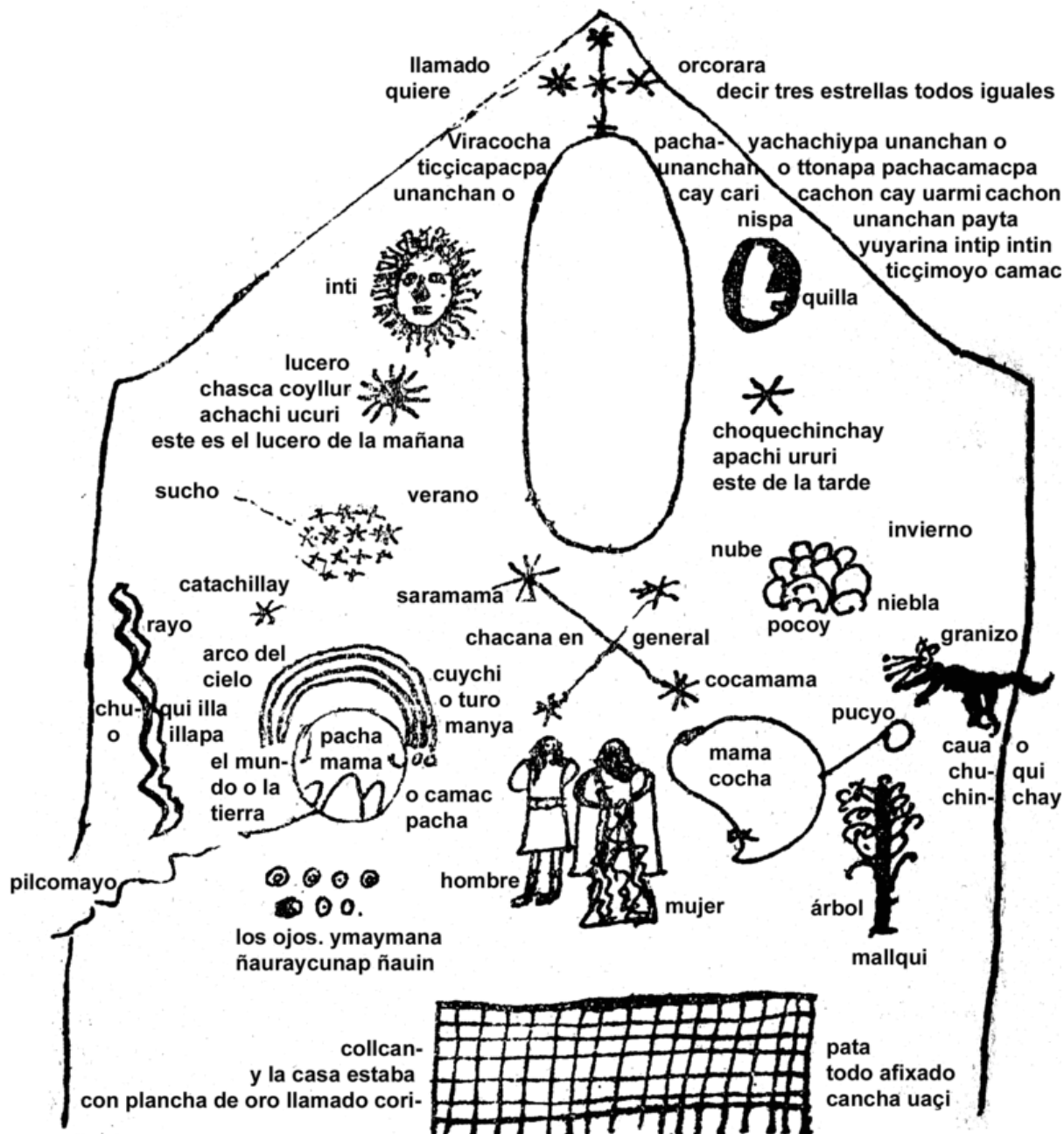
ANEXOS



Anexo 1

Representación de la cosmovisión andina por Juan de Santa Cruz PachacutiSalcamayhua, según una imagen en el Templo del Sol (1613)

Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Santa_Cruz_Pachacuti_Yamqui_Salcamaygua



ANEXO 3

El sexto mes, junio; HawkayKuski, descanso de la cosecha

GKS 2232: *Guamán Poma, Nueva corónica y buen gobierno* (1615)

Recuperado de <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/248/es/image/>



ANEXO 4

El capitán Martín García de Loyola lleva preso a Topa Amaro Ynga al Cuzco

GKS 2232 4: *Guamán Poma, Nueva corónica y buen gobierno* (1615)

Recuperado de <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/451/es/image/?open=idm565>



ANEXO 5

Mapa Mundi de las Indias del Perú, con la división cuatripartita del Imperio incaico del Tawantinsuyu

GKS 2232 4: *Guamán Poma, Nueva corónica y buen gobierno* (1615)

Recuperado de <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/1001/es/image/?open=idm1095>



ANEXO 6

Procesión del Corpus Christi en Cuzco. Ingreso en la Catedral. En la imagen se ve al obispo Mollinedo portando la custodia bajo palio. Círculo de Basilio de Santa Cruz hacia 1670-75

Museo del Arzobispado del Cuzco

Fuente: Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII) de Rafael Ramos Sosa

Recuperado de

https://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_del_valle_y_caviedes/imagenes_iconografia/imagen/imagenes_iconografia_04_arte_festivo_en_lima_virreinal_1670_corpus_christi_cuzco_caviedes/

