

DE ENCRUCIJADAS Y MEDIACIONES: *CIELO DE SERPIENTES*
DE ANTONIO GIL¹

CROSSROADS AND MEDIATIONS: CIELO DE SERPIENTES
BY ANTONIO GIL

Antonia Viu B.
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

RESUMEN

El siguiente trabajo analiza la novela del escritor chileno Antonio Gil *Cielo de serpientes* (2008) desde las mediaciones que en el texto se establecen entre el narrador y el pasado que evoca, y su elección de espacios y momentos específicos de dicho pasado como encrucijadas en las que se actualizan enfrentamientos arquetípicos, significativos en la historia de América. El ensayo también explora otras mediaciones, como la del quipu como soporte de la memoria que se despliega en el texto, proponiendo que mediante este recurso se reforzaría la negación de la posibilidad de acceder narrativamente al pasado, lo que se identifica de manera consistente en toda la producción de Gil.

PALABRAS CLAVE: Antonio Gil, mediaciones, narrador, soportes de memoria, quipu.

ABSTRACT

This paper examines the novel *Cielo de serpientes* (2008), written by Chilean author Antonio Gil, focusing on the mediations the text establishes between the narrator and the past he evokes, and his choice of specific spaces and moments of that past as crossroads which actualize archetypal encounters, meaningful in Latin American history. This essay also explores other mediations, such as the use of the quipu as support of the memory deployed in the text, suggesting that through this mediation *Cielo de serpientes* would

¹ Este trabajo es parte del proyecto N° 11100044 del Concurso de Iniciación en Investigación 2010 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt), Chile: “La espacialización del tiempo y la identidad en la narrativa de Antonio Gil”.

reinforce a rejection of the possibility of accessing the past through narratives, a rejection that has become consistent in Gil's production.

KEY WORDS: Antonio Gil, Mediations, Narrator, Memory Supports, Quipu.

Recibido: 30/08/2010 *Aceptado:* 10/10/2010

La narrativa de Antonio Gil hasta ahora se ha caracterizado por mirar hacia el pasado histórico desde ejes poco convencionales, escasamente documentados e incorporando a menudo una dimensión fantástica que los aleja de narrativas históricas más tradicionales. Es llamativo, por ejemplo, el interés por figuras marginales desde un punto de vista político o militar como el pintor José Gil de Castro en *Cosa Mentale* o poetas como Alonso de Ercilla en *Mezquina memoria*, y la presencia de tramas inverosímiles que interfieren la referencialidad directa que la alusión a un marco histórico pareciera posibilitar.

En *Cielo de serpientes* (2008), Gil nuevamente revisa un pasado histórico remoto, pero esta vez en un claro contrapunto con el presente de un narrador que realiza una investigación sobre el destino sufrido por uno de los vestigios de ese pasado. Me refiero al saqueo que en el año 1954 ocurre de una de las momias de altura dejada en un Apu cordillerano como figura tutelar del valle cercado por los ríos Maipo y Mapocho, ritual que se celebra en el siglo XVI, momento del luto por la muerte del emperador inca Huayna Cápac², y que la novela recupera mediante la voz del niño que es llevado al sacrificio. Esto último también confirma un gesto recurrente en la narrativa de Gil, el de acercarse a momentos del pasado que marcan el fin de un ciclo desde la perplejidad que eso plantea para quienes alcanzan a intuir la inminencia de la transformación. El niño y el séquito que lo acompañan intuyen que el sueño en la montaña al que ha sido destinado busca proteger un mundo que está a punto de desaparecer con la conquista española.

² Huayna Cápac es el duodécimo Rey inca y su muerte marca el fin de una época expansiva y de unión para el imperio. Después de ocurrido su deceso, se inician las divisiones entre sus hijos Huáscar y Atahualpa. Cieza de León en *Del señorío de los Incas* (cap. LXXI) y Garcilaso de la Vega en *Los comentarios reales* (Parte I, Libro IX) muestran este proceso y destacan el tremendo dolor que la muerte de este rey, ocurrida alrededor de 1527, causó entre sus súbditos. En el contexto del análisis que propongo Huayna Cápac es importante porque su muerte anticipa la llegada de los españoles y el ocaso del imperio, aunque él cree que a manos de una civilización superior. De todas maneras las señales de la naturaleza que acompañan la llegada de los españoles, hicieron que el pueblo reaccionara con temor (Garcilaso de la Vega, parte I, Libro IX, cap. XIV) y es ese ánimo incierto que se vive en el período el que vemos en los personajes de la novela de Gil.

Es interesante detenerse en el juego de espejos que esta trama permite entre el mundo del niño, antes de entrar en el Apu, y el presente del narrador- investigador, muy cercano al momento actual, en el que aquel se pregunta por el destino de la momia una vez robada y probablemente perdida para siempre en una red internacional de tráfico de momias de altura. Digo juego de espejos porque entre ambos tiempos hay una suerte de cesura que es el año 1954, momento del saqueo, y un espacio que es el del Cajón del Maipo. Este tiempo-espacio queda registrado en la novela por documentos aparecidos en diarios y revistas de la época informando el hecho. Curiosamente, ese año también entra en resonancia con la información biográfica que el autor da en la solapa de este y otros de sus textos como el año de su nacimiento, lo que podría parecer casual si no supiéramos que Gil suele inscribirse en sus obras como narrador o personaje, impresión que queda confirmada cuando uno de los arqueólogos que el narrador-investigador entrevista lo llama por su apellido: “No es de fiar por tanto, señor Gil, esta nota que tengo a la vista” (107).

La alusión al año 1954 sería entonces una de las maneras en que el autor queda inscrito en la ficción y escenifica el instante en que los guaqueros han saqueado la montaña y depositan el cuerpo del niño aún vivo, gracias a la temperatura en la que había permanecido conservado, en el mesón de un emporio de abarrotes en el Cajón del Maipo. Mediante esta imagen se actualizaría a su vez el momento remoto de la violenta transmutación del mundo inca. En efecto, la manera en que este niño sale del estado de hibernación es descrita en términos dramáticos, sustituyendo la representación del ocaso del univers indígena que había quedado sugerido, pero que el texto deliberadamente había optado por omitir:

Rosario Jaque y Graciela Martínez seguirán mirando al niño dormido con asombro y contenida ternura, allí en la penumbra del almacén de Olegario Vallejo. El cuerpo ya ha sido pesado en la pequeña romana donde se pesa la harina, el azúcar, la yerba, los fideos, la manteca. El niño dormido ha pasado ya al reino de los pesos y las medidas. Al dominio de las mercancías. Pero ellas solo ven a un niño que duerme con la frente pegada a sus rodillas, protegiéndose de un frío que ya no es de este mundo. Un frío del que ya nadie podrá despertarlo, ni toda la compasión de las miradas, ni la misericordia infinita de esas mujeres, con sus vestidos estampados de flores, en los últimos días del verano de 1954. Un mundo ya barrido. Que pervive solo en el gesto de amorosa curiosidad. (102)

El emporio se transforma así en uno de los lugares que en los textos de Gil escenifican una encrucijada, un momento en que dos trayectorias se unen y una triunfa, produciéndose la transmutación del mundo tal como se conocía. Si, como dijimos, la escena de 1954 actualiza la transmutación del universo Inca a la llegada de los españoles, no es menos cierto que la transformación del niño en mercancía muestra la extinción del “Valle de Chili” como un espacio en el que la estabilidad de lo existente

era garantizada por el sueño tutelar de la momia dormida. En el presente del narrador-investigador, el suburbio de Puente Alto y la ciudad de Santiago son descritos como lugares profanados en los que ya no oímos el bullir de la vida, sino el murmullo de la materia en descomposición:

A la distancia en una planta eléctrica, al otro lado del río, un chispazo azul parecido a un rayo relumbra y se apaga. Y presiento el sordo languidecer de la tierra. El reptar de los gasterópodos hacia su final, el crujido de élitros invisibles rompiéndose, la desaparición del escarabajo en los intersticios de un muro, el resquebrajarse de las piedras y otra vez los gusanos bullendo, un caldo vivo entre la carne muerta. . . (114)

La importancia de los espacios como el emporio radicaría en que constituyen el lugar de enfrentamiento de fuerzas arquetípicas y es por eso que junto con mostrar una detención en el transcurrir temporal se vuelven recurrentes. Lo que en definitiva se enfrenta en esa escena es el gesto violento de dejar al niño en un mesón al que queda expuesto tras ser sacado del Apu por los guaqueros, frente a la ternura de la mirada de las mujeres que entran al negocio; es decir, la fuerza destructiva de hombres que pasaron su vida tratando de apoderarse del tesoro del Inca, como dice la novela, frente a la respetuosa y asombrada mirada de las mujeres que ven en él a un hijo o a un nieto. Esta escena, con la que el lector se encuentra una y otra vez, presenta una progresión temporal respecto de lo que le ocurre al niño –es depositado en el mesón, lo pesan, queda expuesto a un frío que no es el de las montañas–, pero también fija el momento de la encrucijada, lo detiene para que podamos verlo en una imagen que se sale del tiempo porque no puede relatarse desde un registro histórico, cronológico, sino solo desde una imagen poética, irrecuperable desde lo narrativo.

La imagen se repite con modificaciones que permiten que el lector la contemple desde múltiples perspectivas, en un primer plano o desde una mirada casi aérea, desde el pasado o del futuro (según las formas verbales que se emplean), y en esa reiteración adquiere una significación que no es sintagmática, sino paradigmática: insiste en todos los momentos de la historia de América en que la violencia ignorante triunfó sobre el asombro y la humanidad. La ternura y la perplejidad que se expresan en la mirada con que esas mujeres descubren al niño sobre el mesón señalan la posibilidad de que ese encuentro arquetípico entre colonizados y colonizadores se resolviera de una forma distinta. Sin embargo, eso no ocurre; es solo el instante de esa posibilidad.

Al mismo tiempo, la repetición de la escena permite pensar en otro enfrentamiento posterior en el tiempo, pero similar en términos de la lógica que se impone. Me refiero a la irrupción del progreso, perceptible cuando la descripción gana amplitud y alcanzamos a ver el espacio que rodea la tienda de abarrotes:

En el despacho de abarrotos de Olegario Vallejo, Graciela Martínez y Rosario Jaque miraron al niño dormido con una mezcla de ternura y asombro. El tren militar que bajaba del pueblo de El Volcán pasó atronando por el cruce de San Alfonso, frente a la residencial El Cóndor, haciendo sonar su bocina. Un Ford 40 se detuvo frente al paso del convoy. (62)

Esta imagen del tren que en el texto asociamos con una de las razones por las que se habrían comenzado a robar momias –se usaban como combustible para las locomotoras dice Guaquero viejo (41)– entra en tensión con la descripción que le sigue:

El aroma de duraznos y los viejos lagares flotaba por el aire caliente de finales del verano. Las dos mujeres se inclinaron para ver de cerca la minúscula figura sentada entre el frasco de las cebollas en escabeche y la balanza marca Hispania, entre una lata de manteca, tres cajas de té y una bolsa de yerba mate. El niño dormía. Y dormía largamente, como lo había hecho en la montaña su sueño que todo lo contiene. Incluyéndonos... Uno a uno, en ese universo suyo donde la vida es un día. Un solo largo día de verano en que sopla el raco y entran en sazón las ciruelas y el orujo de las primeras molindas exhala su perfume hosco. (62)

Si la escena antes citada evocaba la depredación de las momias a manos de inescrupulosos comerciantes dentro de la novela, este pasaje nos devuelve a la tibieza de ese día de verano en que el niño sueña la naturaleza que lo rodea, todo lo cual quedará desprotegido cuando progresivamente sea sacado de su sueño al morir en el mesón de la tienda.

El presente del narrador-investigador, en tanto, ya no se despliega en los faldeos de la cordillera ni en las cumbres en que se realiza el ritual, sino en el territorio que hoy conecta la ciudad globalizada con el espacio profanado de la montaña: el suburbio de Puente Alto. En dicho espacio no se escucha el canto de los pájaros, ni el caudal de los ríos bajando la cordillera, solo hay un murmullo electromagnético que proviene de los televisores y de los postes de luz. La cercanía de las montañas en el texto de Gil no habla ya de un espacio edénico en el que viven las clases altas, como ocurría en el imaginario literario del que habla Carlos Franz al aludir a los barrios altos de Santiago en las novelas de Alberto Fuguet u otros autores. A pesar de los residuos de modernidad que se aprecian en las descripciones de la ciudad, Puente Alto tampoco actualiza el imaginario del suburbio norteamericano como posibilidad de una libertad ilimitada en las autopistas³, retratado en los cuentos de Updike o Cheever; aquí el

³ Para un análisis de cómo se resemantiza el imaginario del suburbio norteamericano, primero como paraíso y luego como espacio periférico del miedo en ciudades latinoamericanas, ver “Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo”, de Alicia Lindón (en *Lugares e imaginarios en la Metrópolis*). En dicho ensayo, la autora especifica que no se trata

suburbio es una lengüeta de la ciudad que choca con la montaña, mediante avenidas muy poco modernas que producen una sensación más claustrofóbica que liberadora.

El narrador está ahí de paso para entrevistar a Guaquero Viejo, uno de los hombres que participó en el saqueo y que atestigua el hecho de que el niño estaba vivo cuando lo encontraron, siglos después de ser dejado en la cumbre congelada. La descripción de este hombre ya anciano que no puede olvidar la vida que llevaba en las montañas también está hecha en términos arquetípicos. De hecho su decrepitud es mostrada casi de manera ígnea: “He aquí al viejo. Sentado frente a la pequeña ventana con los ojos opalescentes, como de ciego, fijos en la nada, dos piedras de cuarzo mojado” (41). Es un hombre de una vejez solo posible en un transcurso de tiempo superior al de una vida humana. Desde el ventanuco quebrado de la casa en Puente Alto en la que el narrador lo interroga, él habla de un tiempo que es el de su pasado, pero que también se vuelve sideral. Guaquero Viejo es el perpetrador de todos los saqueos que ha sufrido América, no solo el de la momia y, por eso, mientras hablan en la pieza de Puente Alto sentimos que algo se incubaba en esa noche que es todas las noches porque muestra de nuevo un mundo que se apresta a desaparecer tal y como ha existido hasta ese momento; una noche que es la muerte a la que se aproxima este hombre solo, un manto que impide ver la vida lista a emerger bajo esta extensión de cemento, vidrio y descargas eléctricas desde la que escuchamos al anciano.

Como sugeríamos antes, al fijar el momento de la encrucijada, de la perplejidad, las imágenes del texto se van haciendo cada vez más plásticas y poéticas. Por un lado, los hechos que corresponden a una realidad histórica, como la de la transmutación del mundo indígena a la llegada de los españoles, son presentados de manera aislada, sin insertarse en cadenas causales ni narrativas que intenten legitimar un poder o una institucionalidad desde un punto de vista retrospectivo, como suelen hacer las narraciones históricas; por otro lado, la información que da forma a la novela parece desplegarse ante nosotros sin la intervención de un narrador que la organice. De hecho el texto se estructura desde la voz de al menos tres narradores y de varios otros documentos y personajes interrogados por el narrador –investigador. El más visible parece ser este último narrador, que dice estar retomando una investigación largamente postergada sobre momias de altura. También está la voz del niño que va registrando en primera persona todo lo que ocurre y lo que siente mientras lo llevan al *Apu*. Sin embargo, hay un tercer narrador, que solo interviene en contadas ocasiones para darnos una visión desdoblada del viaje del niño o para mostrarnos escenas como la de 1954; lo hace en tercera persona pero desde una mirada muy cercana, aunque no puede ser ninguno

de ciudades latinoamericanas americanizadas, sino que habiendo incorporado como utopía el imaginario norteamericano acerca del suburbio en su expansión periférica posteriormente han debido resignificarlo.

de los testigos directos de esos momentos. Este tercer narrador alcanzaría así una perspectiva privilegiada de los hechos, pero no llega a encarnarse en un personaje ni en un lugar estable, sino que funciona como una consciencia que parece viajar por el tiempo, pudiendo describir escenas sin necesidad de explicarlas o amarrarlas narrativamente entre sí:

El niño que va en el palanquín se recorta contra las nevadas remotas, mientras los cargadores trepan, llevándolo por la áspera pedernalia. No nos es dado saber de él nada: antiguo ángel de tierra horneada, susurro, irku. Ya abrió, granó y se secó la flor del olvido en las laderas. Nos llega un aroma lejano a humo de huano, a barro cocido, a semillas tostadas, a maní, a lana sin lavar. Es de noche. Siempre es de noche para el que mira la silueta de ese niño que sube entre los rastrojos de la compaca. Sus pétalos crujen bajo los pies calzados con sandalias de llamo. Flores secas. El viento se lleva por la noche los recuerdos como briznas. (55)

Esa conciencia que mira desde un lugar y tiempo lejano las imágenes que vienen del pasado es frecuente en las novelas de Gil y es posible entenderla como la voz del propio autor inscrita en los textos, que de pronto sale a flote y se deja ver. Pero es importante marcar la diferencia con otras versiones del autor al interior de la novela con las que puede convivir. En el caso de *Cielo de serpientes*, la voz del narrador investigador- Gil- que interroga a arqueólogos y especula sobre redes internacionales de tráfico de momias está contaminada de contingencia, de lo absurdo de los discursos con los que entra en contacto. El otro narrador, que contempla imágenes del pasado desde esa cercanía imposible a la que aludíamos, es un Gil distinto, que no sigue la metodología de una investigación periodística, sino que se conmueve frente a esos fognazos de tiempo que de pronto se hacen visibles.

Esto último me parece muy importante para caracterizar el tipo de acercamiento al pasado histórico que se plantea en los textos de Gil, y que ha sido muy bien formulado por el prólogo a la reciente edición conjunta de sus tres primeras novelas: *Tres pasos en la oscuridad* (2009). En dicho prólogo, Pilar García señala:

El título de este libro, *Tres pasos en la oscuridad*, no es sino una metáfora del acercamiento al pasado: siempre incierto, a tientas, conducido por un narrador involucrado en su historia, un narrador que se descubre como personaje y también como voz mediadora, que se ubica más allá del presente narrado y que posee conciencia crítica de los eventos del pasado, mientras el futuro, que en la narración aparece como potencial, lo leemos como crítica de la historia presente. El mismo narrador es quien hunde los hechos de la oficialidad en las brumas subjetivas de un mundo de voces y de muertos que susurran su historia, para desmentir, hacer un retrato estético o escenificar otro tiempo. (16)

Junto con explorar el tipo de acercamiento al pasado que las novelas de Gil realizan, esta cita nos ayuda a justificar la asociación que hacíamos al decir que 1954 también se hace significativo en la novela por ser el año del nacimiento de Antonio Gil. Como dice García, el autor se descubre en sus textos como personaje y voz mediadora, él es un vínculo necesario porque solo a partir de lo subjetivo se puede llegar a vislumbrar un pasado colectivo. La sugerencia podría llegar así mucho más lejos, ya que en una nota a pie de página se explica como el autor se enteró de la historia del saqueo de la momia: “Primitivo Meneses, arriero cordillerano que estuvo a cargo de las veranadas de don Gregorio Iñiguez, mi abuelo materno, nos relato en 1963 este episodio tal y como se describe aquí” (29). Así, Antonio Gil Iñiguez tendría 7 u 8 años cuando se entera de la historia del saqueo, la misma edad del niño robado del *Apu* y la misma edad que tenía el sobrino de Chacón –Guaquero Viejo– al momento del robo. De esta forma, vemos muy claramente el puente subjetivo que puede tender un niño que accede a una historia en que dos de los protagonistas –la víctima y uno de los victimarios– son niños como él.

Por otra parte, esta explicación de cómo memoria personal e historia colectiva se vinculan en el texto resulta muy iluminadora para justificar el quipu como soporte estructural y como vehículo de las imágenes en *Cielo de serpientes*. En efecto, la memoria desde la perspectiva del mundo de Tanitani- el niño- es “como un corazón” que despierta al recuerdo de las cosas, un recuerdo que queda entretretejido en los cordeles del quipu. El abuelo –Awichu– así lo señala: “Sumergido en el aire fino y dulce de la montaña fue que pasé incansable por los nudos y los cantos hasta que la voz y los dedos perdieron toda diferencia y pude leer tocando...” (18). Esto se precisa aún más cuando leemos: “Como una criatura que se crece así comiendo de esos cantares ásperos o tersos, se va creciendo la memoria igual que un ojo que principia a ver en la oscuridad, con la ayuda incansable de los dedos” (18-19).

Este vínculo indivisible entre el Quipucamayú⁴, el abuelo en este caso, y las historias que vienen entretretejidas en el quipu ha sido destacado por investigadores recientes como Joanne Rapaport, quien señala:

⁴ “historiador”, según el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*. El potencial del quipu como soporte de memoria y vehículo de otro tipo de información impresionó a cronistas como José de Acosta: “cuanto los libros pueden decir de historias, leyes y ceremonias y cuentas de negocios, todo eso suplen los quipos tan puntualmente que admira” (ver el Glosario a la edición del Fondo de Cultura económica de los *Comentarios Reales*). Garcilaso dice que los quipus eran una manera de contar pero que “su complemento fue la transmisión oral de fábulas, cuentos y poesía [realizada por los quipucamayus] y que de esa manera guardaban la ‘memoria de sus historias’” (“Glosario” 346-47).

Mnemonic devices such as the quipu, an article composed of colored and knotted strings used in Andean culture to recall various categories of information (Ascher and Ascher 1981) do not abstractly communicate knowledge in the same way that writing does. Rather, the knots of the quipu stand for categories of knowledge that are specified by an interpreter who has memorized the data that they represent. This intimacy between object and person is equally true of other Incaic modes of representation, such as the checkered patterns of the textiles and the geometric designs called *tocapu* on Pre-Columbian *keros*. These abstract design elements were used by the Inca to conjure up specific historical situations, such as military conquest when displayed in tandem on specific occasions, accompanied by oral interpretations of their import (Albornoz 1976: 23). They were not, however, narrative devices that brought to mind specific events; instead, these designs represented generic classes of incidents whose specificity had to be supplied by the interpreter. (284)

Así, la labor del intérprete es indisociable de los “recados del quipu” como los llama el texto de Gil y nos lleva de nuevo a establecer el paralelo con el narrador de *Cielo de Serpientes*, quien al igual que en los textos anteriores de Gil “se descubre como personaje y también como voz mediadora” (García 16) y evoca fragmentos de un pasado íntima y poéticamente “vivido”.

Por otro lado, Eduardo Barraza se ha referido a que la estructura de la novela en forma de quipu logra activar un registro en el que oralidad, referente y lectura se combinan, un registro propio de culturas prehispánicas que contrasta con el repertorio de documentos que vemos desplegarse en el texto y que muestran un predominio de la letra impresa y la mirada fría de la investigación científica con que la época actual se aproxima a esta historia. Este esfuerzo que hace la novela por reivindicar una forma de mirar y recordar nos lleva a plantearnos la pregunta de cómo inscribir este texto en el concierto de la literatura latinoamericana que ha hablado sobre el indígena. El mismo Barraza lo hace mediante una sugerente comparación con *Los ríos profundos* de Arguedas:

En *Los ríos profundos*, Ernesto —el niño blanco criado entre los incas— observa a la generación adulta y padece el conflicto entre dos mundos, dos lenguajes, dos etnias, y se torna un peregrino de ambos mundos. Peregrino también se vuelve Kauripaxa, el niño del cerro consagrado. La profanación de que fue víctima su tumba (“apacheta”) por hombres de otro tiempo y de otra cultura genera la pérdida de su condición sagrada y lo relega a una vida errante, incapaz de proteger a su pueblo[...] (324)

Pero el peregrinaje entre dos mundos que vincula a estos niños de las novelas de Arguedas y de Gil, en Arguedas está inscrito en un ideario de nación en el que el mestizo adquirirá un papel protagónico. A diferencia de lo que habían propuesto los

primeros indigenismos al exaltar la figura del indio puro, la generación indigenista a la que perteneció Arguedas apuesta por el mestizo como el agente cultural que mejor podrá preservar los valores del mundo indígena en el siglo XX⁵, ya que las comunidades que habían permanecido recluidas no habrían desarrollado estrategias para proteger su cultura y corrían un riesgo mucho mayor de ser aculturadas. La “plasticidad e inteligencia para preservar los valores claves a los que respondía su existencia e identidad” que posee el mestizo “le había permitido absorber ingentes contribuciones españolas (religión, trajes, instrumentos, vestidos, fiestas), reelaborándolas en el cauce propio tradicional” (Rama 185-6).

En *Cielo de serpientes* el peregrinaje al que se refiere Barraza no trasciende la reivindicación poética de un mundo prácticamente “extinto”, “ya barrido”, como se dice en varios pasajes del texto, y el proyecto de nación en que la figura de Kauripaxa se podría inscribir resulta muy difuso. La invocación poética que se hace de ese mundo sería más bien un llamado hacia la necesidad de resucitar ese espíritu, pero es un llamado que no se hace desde lo colectivo, sino desde una íntima y emotiva invocación del narrador. Así, la invocación a Kauripaxa, la necesidad de protegerlo para que nos proteja, viene asociada a una idea de futuro soñada más que planificada, en tensión con una historia de violencia que tampoco tendría un lugar real en la agenda de un mundo globalizado y tecnificado en el que los que intentan crear conciencia al respecto son calificados de locos⁶.

⁵ La tercera generación “indigenista” invertirá los términos de la paradoja de sus mayores: disponiendo de un conocimiento mucho más amplio de la cultura indígena y apreciándola con fuerte positividad, aportará sin embargo el descubrimiento del “mestizo” y la descripción de su cultura propia, distinta ya de la “india” de que provenía. Este último *indigenismo*, el que a la fecha puede estimarse como más cabal y mejor documentado, ha sabido realzar el papel central que cabe al “mestizo” en la formación de las tantas veces ambicionada “nacionalidad integrada” peruana [...] (Rama 183).

⁶ Es el caso del arqueólogo argentino Jorge Filiberto Disandro, “eminencia mundial en arqueología de alturas” nos dice la novela, quien explica al narrador-investigador las claves de la cosmovisión inca y le revela la desaparición de la momia del cerro El Plomo del Museo de Historia Natural a manos de “un millonario de la industria vitivinícola” del valle de Colchagua. Una posterior entrevista del narrador con otro conocido arqueólogo chileno, tras la misteriosa muerte de Disandro, descarta esta versión y descalifica la opinión del experto argentino sugiriendo que habría enloquecido: “No se deben tomar muy en serio los dichos del Querido hermano Disandro. Desde varios años antes de partir a decorar el Oriente Eterno, desde la Revolución Liberadora para ser más exactos, este Hermano andaba medio perdido entre el compás y la escuadra, como decimos los masones viejos. Se fue poniendo día a día más atrabilario, menos metodológico. Su razón y su pasión se le confundían a menudo” (Gil 107).

En este sentido creo necesario destacar el hecho de que la invocación a Kauripaxa se enmarca en un contexto en que la investigación periodística que pretende llevar a cabo el narrador-investigador, largamente postergada, queda trunca una vez más. Al llegar al final del texto, la entrevista de dicho narrador con Guaquero Viejo, que se ha venido desplegando en distintos capítulos, se interrumpe sin ninguna resolución significativa; el recorrido efectuado por el cortejo que lleva al niño hacia el Apu, que se ha narrado de manera paralela, también sigue su camino sin alcanzar su destino, y el niño, una vez arrebatado de las montañas y extraviado en el Inframundo, desesperadamente llama a su abuelo. Desde el presente, en tanto, el narrador –conmovido por su soledad– enciende un fuego imaginario para orientarlo: “mientras camino intentando alejarme de esos andurriales de Puente Alto, voy imaginando un fuego para Kauripaxa” (141).

Todas estas imágenes con que se clausura la novela hablan de procesos, de eventos que “duran” todavía, permitiéndonos confirmar que *Cielo de serpientes* no se relaciona con los hechos que evoca desde un punto de vista conclusivo ni dogmático. En este punto cabría recordar las palabras de Julio Ortega:

La literatura, en buena cuenta, reafirma el saber de la historicidad como previo a su explicación didáctica, disciplinaria y formal. Porque sostiene un saber no institucionalizado, más próximo a la subjetividad, a las pulsiones del deseo y a la zozobra de la comunicación. En una época en la que los discursos de las ciencias sociales, de la economía y de la política pretenden saberlo todo y decirlo todo sobre nuestro destino, presuponiendo incluso la pérdida e incluso el sinsentido de la experiencia histórica; la posibilidad de una palabra que sostenga una forma de conocer alterna, procesal e incompletable, es del todo necesaria. (32-33)

Así, la idea de la historia como algo que también ocurre en el presente, algo que podemos intervenir con el fin de rediseñar nuestra memoria cultural, justifica la insistencia en las encrucijadas que dibuja *Cielo de serpientes*; también justifica la distancia que la novela toma de la representación de aquellos momentos que se han leído como definitivos (la conquista por ejemplo), y la necesidad de mediaciones como el quipu, que dan cabida a la subjetividad y a registros más poéticos que disciplinarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Barraza, Eduardo. “Antonio Gil. *Cielo de serpientes*”. *Alpha* N° 29 (Diciembre 2009): 322-325.
- Cieza de León, Pedro. *Del señorío de los Incas*. Buenos Aires: Solar, 1943.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. Santiago: Editorial Planeta, 2001.
- García, Pilar. “Prólogo a *Tres pasos en la oscuridad*”. *Tres pasos en la oscuridad*. Santiago: Sangría, 2009.

- Garcilaso De la Vega, Inca. *Comentarios Reales de los Incas II*. Ed. Carlos Aranibar México, D.C.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Gil, Antonio. *Cielo de serpientes*. Santiago: Planeta Chilena, 2008.
- . *Tres pasos en la oscuridad*. Santiago: Sangría, 2009.
- Lindón, Alicia. “Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo”. *Lugares e imaginarios en la Metrópolis*. Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux Coord. Barcelona: Editorial Anthropos/ México, DF: UAM, 2006.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. 2ª edición. México, D.F.: 1998.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 4ª edición. México, D.F./ Buenos Aires/ Madrid: Siglo XXI Editores, 2004.
- Rapaport, Joanne. “Object and alphabet: Andean Indians and documents in the Colonial Period”. *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Elizabeth Hill Boon and Walter Mignolo Eds. Durham, NC: Duke U.P., 1994.