

NÉSTOR TABOADA TERÁN

MANCHAY

PUYTU

EL AMOR QUE QUISO
OCULTAR DIOS



La novela boliviana *Manchay Puytu* es una obra clásica de la Literatura Latinoamericana. Hace un cuarto de siglo nació en Buenos Aires, República Argentina. Su autor Néstor Taboada Terán, víctima de la dictadura militar de la época, se hallaba exiliado después de haber sido quemada su biblioteca en la Plaza «14 de Septiembre» de la ciudad de Cochabamba.

La aparición de *Manchay Puytu* fue recibida con expectativa y la crítica literaria se manifestó entusiasta: «Por su fuerza tremendamente evocadora y por la trágica belleza de la historia narrada. Este relato del escritor boliviano Néstor Taboada Terán es una obra decisiva en la literatura hispanoamericana actual». La Sociedad Argentina de Escritores (SADE) le galardonó con la Faja de Honor a la mejor novela publicada en 1977. Fue traducida al idioma alemán por la editora Verlag Volk und Welt y en Francia, Italia y otros países circulará próximamente. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, Summergarden 93, presentó un musical y en Bolivia el maestro Alberto Villalpando la llevó a la Ópera en tres actos y cinco escenas.

El crítico Carlos D. Mesa realizó una encuesta sobre las diez mejores novelas bolivianas y *Manchay Puytu* ocupó un destacado lugar, ratificando de esta manera su condición de excepcional historia de amor.

LA NOVELA MANCHAY PUYTU DE NESTOR TABOADA TERÁN

Dr. Keith Richards
Universidad de Leeds
Inglaterra

El historiador norteamericano Lewis Haenke ha planteado la importancia de la **Historia de la Villa Imperial de Potosí** de Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, como un nuevo tipo de historiografía globalizadora – no la versión de algún conquistador o minero pidiendo favores de la corona. (Haenke 1965, p. 12). Haenke menciona que Arzans rehusó cobrar dinero por su manuscrito, una actitud que expresa un gran sentido de independencia y autonomía americanas, que también percibe Haenke. La **Historia** ejemplifica, según él «lo que Jorge Basadre denomina la 'conciencia en sí', un sentimiento en el Nuevo Mundo de independencia y separatismo que cundía por todas las Indias.» (op. cit. p. 12).

Ángela Robledo también advierte un «discurso americano» en la obra de Arzans y atribuye su discreción, el cuidado con que mantuvo su trabajo escondido de sus objetivos, a este espíritu. «En realidad, Arzans experimentó gran dificultad en escribir y publicar su libro porque de una manera sutil él trataba de socavar el discurso del poder del período en el cual vivió.» (Robledo 1992. p. 53).

El Eclecticismo Neobarroco

Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios de Néstor Taboada Terán, de igual manera, se opone al discurso dominante de su época y particularmente lo que tiene que ver con la condición fragmentada de la nación boliviana. La novela no se limita a una simple parodia de Arzans; más bien adopta las estrategias del cronista y moderniza sus preocupaciones. Igual que con otros textos utilizados en **Manchay Puytu**, los tomados de Arzans son movilizados para crear una nueva entidad, con su propio microcosmo de la realidad boliviana y latinoamericana. Esta técnica se puede calificar de «neobarroca» si aceptamos la definición de Severo Sarduy, quien cita la idea de José Lezama Lima de que el barroco latinoamericano es «la desfiguración de una obra previa» (Sarduy 1980, p. 122) que enfatiza el sentido de regeneración y renovación. También están relacionadas las interpretaciones de Bajtin sobre la parodia (op. cit. p. 123) que nos hace recordar la proliferación de voces y fuentes involucradas. Dentro de lo que Sarduy, siguiendo a Bajtin, llama la carnavalización del barroco, aparece «la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro» (ibid).

Uno de los recursos más importantes de Arzans es el uso de fuentes de información, lo que refleja la naturaleza comunal, incluso chismosa, de su obra. Se ha discutido el aspecto multivocal de su **Historia** y los logros que se obtuvieron. Haenke, por ejemplo, se refiere a la manera obsesiva con que Arzans cita a otros historiadores, varios de los cuales inventados por él. Probablemente una manera de desviar sospechas y evitar la reacción de los vecinos. Dice Haenke: «No se limita a los documentos, impresos o en manuscrito; también entretejió en sus capítulos muchas de sus experiencias personales además que varios ejemplos de la tradición oral que por mucho tiempo ha sido un

elemento característico en los anales de Potosí.» (op. cit. p. **21**).

Otra vez los ecos en el barroco latinoamericano. Sarduy destaca dos formas de lo que llama «intertextualidad»: la «cita» que produce el efecto de ensambladura sin alterar la voz central y la «reminiscencia», «en que el texto foráneo se mezcla con el original sin imponer sus características, su autoridad extraña en la superficie, pero que constituye la capa más profunda del texto receptor que tiñe sus telas, modifica su geología con sus texturas» (Sarduy 1980. p. 124). Se verá que Taboada Terán ha seguido a Arzans de Orsúa y Vela en el uso de ambas formas de intertextualidad.

Robledo (1992. p. 50) sostiene que Arzans citó una obra de Cervantes sin acreditar su fuente y adoptó un personaje del cuento **El coloquio de los perros** como modelo para su propia bruja Claudia. Por lo menos, un pasaje suyo fue extraído de Cervantes palabra por palabra. Gunnar Mendoza ha advertido que:

Si uno fuera a creer que Arzans consultó a todos los autores citados en su obra, el problema de las influencias literarias se engrandecería desmesuradamente, (citado en Robledo 1992. p. 50)

Así, la cuestión de la propiedad del autor y la originalidad, se pone en duda en el caso de Arzans, tal vez mucho más que en otros cronistas. Se ve una variedad abrumadora de actitudes sobre la atribución que reflejan las condiciones en las que escribió el autor y su propia postura frente al poder colonial.

Tales estrategias las ve Ángela Robledo como parte del proceso de «mestizaje o intratextualidad creativa», en el cual elementos tomados de la literatura europea se mezclan con otros de origen específicamente andino, (op. cit. p. 49). Se puede percibir una tendencia similar en **Man-**

chay Puytu, donde se utiliza lo que llama Robledo «historia intercalada» (ibid) en su formación de discursos alternativos.

Fondo Social

En años recientes –particularmente como resultado de la guerra del Chaco– la opinión progresiva de B Olivia había llegado a ver en la heterogeneidad cultural cierto consenso étnico como imprescindible para la maduración política y social del país. La multivocalidad en la novela de Taboada Terán es una postulación formal de esta idea, pues crea cierta corriente de opinión histórica. Con esta finalidad se dan varios signos de comunicación tanto indígenas como europeos. La tradición oral andina y las crónicas coloniales son esenciales a la estructura de **Manchay Puytu**. La tradición oral está presente en la tendencia de narrar alrededor de un tema central desde varios puntos de vista. Y también se utilizan algunos elementos formales de las crónicas. Este principio de síntesis se aplica a los aspectos tanto temporales como culturales: Taboada Terán extiende el campo histórico de su novela por medio de pasajes que tratan de la Conquista y la Colonia, además de introducir una perspectiva indígena diacrónica en Ñaupamma el Amauta.

También adopta la actitud omnisciente de Arzans hacia la verosimilitud y credibilidad históricas. La **Historia de la Villa Imperial** muestra cierta subjetividad hacia la cronología. Un ejemplo es el cuento de **Doña Floriana Rosales**, fechada en 1598 en la obra. Gunnar Mendoza comenta que:

Todo demuestra (por ejemplo el hecho de que los protagonistas tengan que consumirse como en las tragedias shakespearianas) que este episodio corresponde de lleno

al material legendario de la historia. No es imposible que en su raíz se encuentre algún hecho que aconteció en efecto. Pero al cabo de muchas reelaboraciones es de suponer lo añadido y sobreañadido que estará el relato. Su misma inserción en el año 1598 no tiene más razón que el haberlo querido así Arzans, a fin de que con la intervención del licenciado Lopidana –personaje de indudable realidad histórica– y otros elementos reales, el relato cobre más verosimilitud. (Haenke y Mendoza 1965. p. 238).

El Padre Antonio como personaje compuesto

El protagonista principal de **Manchay Puytu** Antonio de la Asunción, igual que la doméstica María Cusilimay, son de origen nativo (y de cierto parentesco familiar). La tensión entre la etnicidad de Antonio y su ocupación sacerdotal hace crisis y se presentan las alternativas del dilema: o aceptar o resistir la dominación extranjera. Es un héroe complejo que con características de personaje trágico pertenece a tradiciones europeas y autóctonas. Los personajes mencionados de modo pasajero, o simplemente sugeridos, confieren una gama de significaciones. El padre Antonio se convierte en un reflejo del proceso de aculturación. Al final es condenado por Ñaupamma por abandonar su cultura originaria: una infracción grave, algo así como su intromisión en asuntos de ultratumba. Como sacerdote de la religión católica asume el papel de instrumento de sumisión de su pueblo. Ocupa una posición casi faustiana: se encuentra más allá de toda redención. Justamente el momento en que Ñauparruna advierte la similitud del cura con otra figura histórica:

Ñaupamma lo advirtió. ¡Era el primer indio bautizado con el nombre de Felipe de Pohechos pero más conocido con el apodo de Felipillo! (p. 194).

La semejanza está clarísima en una escena de **Manchay Puytu** en la que el cura tiene que desarticular una rebelión india. Los insurgentes han invadido Potosí y reclaman que Tupaj Amaru II sea reconocido descendiente legítimo del Imperio del Perú (p. 181). Después de censurar a los rebeldes en nombre de Dios, recibe una afrenta: debería hablar en quechua en lugar de español: «Para hablar no necesitas prestarte otra lengua, tatacura (...) Háblanos en Runasimi». (p. 176)

Aquí se remarca la posición ambivalente del sacerdote. Antonio de la Asunción no tiene lugar en el conflicto y su aislamiento se consolida. Se han juntado todos los grupos indígenas contra los españoles, mientras algunos criollos y mestizos han comenzado a adoptar costumbres y modos de hablar y vestir de indios, como parte de nuevos comportamientos: «Trataban de ser Aborígenes, superar siglos, distancias y generaciones innúmeras que los separaban.» (p. 176)

Cronología y Arquetipo Revolucionario

En **Manchay Puytu** superar las limitaciones de la cronología es también romper restricciones políticas. El reunirse con el pasado precolombino es un gesto de desafío, una resistencia simbólica a la dominación cultural y la negación del poder colonial. Como Arzans manipula la secuencia histórica para sus objetivos, de igual manera lo hace Taboada Terán en su novela. El anticolonialismo fomenta su propia forma de mestizaje: además de la indianización de los Criollos, los Indios rebeldes lucen su ropa occidental. El mestizaje excluye a los que tratan de suprimir el lado indígena. El bilingüismo del cura, como el de Felipillo, se presta a la causa española. Taboada Terán sigue la historiografía conmemorativa de Arzans. En **Manchay Puytu** las rebeliones de los Vicuñas de los años 1620

aparecen con la de Tupaj Amaru II, que aconteció en 1780, integrados para crear una imagen de desafío y de conciencia separatista.

Antonio y María: Historias Paralelas

El oso Jukumari tiene una trayectoria similar a la del padre Antonio. Rapta a una joven en la que tiene un hijo. Cuando la madre huye del Jukumari con su niño, el único consuelo que le queda es la quena que le ayuda a encontrar la tumba de su amada. Se entierra junto a ella. Este relato muestra la fuerza emotiva de la quena que pone de relieve a los amantes como arquetipos que se repiten en la historia y la conciencia andinas.

Antonio de la Asunción es asociado no sólo con la tradición andina sino con figuras europeas. Su proyectado viaje al Ukhupacha en pos de María es parecido al de Orfeo en busca de Eurídice. Antonio es músico y poeta, lo que subraya la semejanza. La sugerencia de una fuente clásica europea, tiene eco en la proposición que hace Xavier Albó del Renacimiento como modelo para el desarrollo de una Bolivia alternativa. Albó sostiene que el país podría basar su futuro sobre una tendencia renacentista de redescubrir textos paganos y seculares, acrecentando de este modo el prestigio de culturas depreciadas. El fenómeno europeo

Fue un re-nacimiento porque por una parte se arraigó más en la propia historia y, por otra, con esa base sólida, se proyectó con mayor audacia hacia lo nuevo. Nuestro propio Renacimiento ¿no debe pasar por algo parecido? (Albó 1986. p. 9)

El rescate de historias locales y la creación de una nueva identidad colectiva fue utilizado por el florentino Coluc-

cio que organizó la resistencia contra Milán utilizando literatura proscrita como base de una nueva conciencia. Taboada Terán aquí intenta un proyecto parecido, reinterpretando el material histórico que cobra mayor significación en sus yuxtaposiciones. Así, la forma de su novela, tanto como el contenido, es una apertura hacia una revalorización de la cultura andina dentro del contexto boliviano.

Aspectos de María Cusilimay

Antonio de la Asunción, como hemos visto, está formado por imágenes dispares, pero íntimamente coherentes, facetas de su naturaleza y su dilema. María Cusilimay, en cambio, es una versión más pasiva de este mismo complejo multicultural, personaje que demuestra inestabilidad. Leonardo García Pavón ve a María como

un ser escindido y fijo, sobre el que se depositan diferentes versiones del mundo. Si hay un personaje en **Manchay Puytu** que refleja al máximo la historia como determinante de los hombres y sus pasiones, es María Cusilimay. María es, más que una fuerza creadora de historia – como Ñauparruna (...) o como el Bigardo (...) una víctima de la historia. (García Pavón 1983, pp. 281-282).

Esta idea se ve confirmada por una fábula indígena recordada por María Cusilimay desde el Wakayñan. El amor malogrado de la princesa Kantuta que intenta ganar el corazón de un kuraka. Por celos de su hermana es transformada en paloma blanca y a ruego de aquella el kuraka hiere de muerte a la paloma. La sangre empurpura las flores del jardín, que desde entonces son conocidas como kantutas, flor emblemática andina. Esta es instancia de

María sujeta a fuerzas foráneas capaces de alterar su forma y cambiar su identidad.

Multívocalidad y Simultaneidad

Los personajes Antonio y María son repositorios de referencias culturales, y la estructura de la novela expresa variedad de testimonios. La voz narrativa tiende a cambiar de un capítulo a otro. Aparte del narrador «neutral» y la voz de Antonio, otros personajes narradores incluyen a María, el Bigardo y Ñauparruna. Ciertas veces la expresiones alternan para crear el efecto cacófono de una reunión pública. Por ejemplo, el encuentro del padre Antonio con el esclavo negro Bienvenido Catanga en la Catedral se narra concurrentemente con la historia de Don Juan de Toledo, adaptada de la obra de Arzans. Taboada Terán también colma este relato con otras referencias, como la versión del Ermitaño de la Calavera y la literatura de caballerías. Estas historias se interrumpen y alternan durante el encuentro que, a su vez, tiene como marco el Edicto de las Delaciones que la Inquisición está recitando a los feligreses.

La historia de Don Martín se introduce como si aconteciera en la mente de alguien presente en la Catedral, mientras el Edicto condena al Islam. La conexión reside en la infidelidad: la fe católica y el marido son los traicionados. La narración sigue con el esbozo del engaño de Don Martín en que se cita **Romance de Doña Alda**. Un poema anónimo del siglo xv cuya relación con el contexto es la muerte inoportuna, prevista por la mujer de Rolando entre sueños. **Penitencia y muerte de Don Rodrigo** se refiere a un derrotado rey de España que se encuentra con un ermitaño (v. Cohen 1965, pp. 66-68). Aquí se advierte una alusión al destino del marido engañado que con el tiempo se convierte en el Ermitaño de la Calavera. Rodrigo es un

ejemplo de alma perdida que aún vivo está cerca de la muerte.

Las obras de caballerías estimularon la imaginación en las Indias durante algunos siglos. En el contexto de **Manchay Puytu** tienen el efecto de atizar las pasiones de los potosinos, hasta el punto que Doña Esperanza culpa a estas lecturas por su desliz moral.

Este tipo de yuxtaposición pone de relieve la conexión entre el pecado de Antonio y el ambiente moral del vecindario.

La poesía está ligada a distintos aspectos de la narrativa. Cuando Antonio regresa de su viaje a Lima, los portales de la Villa Imperial destacan el verso grabado «Soy el rico Potosí / del mundo soy el tesoro / soy el Rey de los Montes / envidia soy de los Reyes» (p. 21). Otro poema laudatorio aparece al final de la novela, cuando Antonio se halla reducido a sacerdote de la triste figura. Cargando su enorme cántaro por las calles, se encuentra con el capellán Felisberto que le hace recordar su pasado. Se realiza cuando el capellán recita un verso de Lope de Vega:

Y luego en la provincia de Charcas, / Aquel famoso Porco /
Que tiene tantas almas en el Orqho, / Monte preñado de
inexhaustas minas (p. 169).

Pluralidad y Mestizaje

El empleo de personajes tomados de Arzans, lo que Rivera Rodas llama el «sentido barroco de decadencia» (1985. p. 16) en las crónicas: el Ermitaño de la Calavera, por ejemplo, lleva constantemente la evidencia frenológica de su culpa, lo que es simultáneamente un **memento mori**. El cántaro de Antonio también representa el fardo de su penitencia y es una evidencia de caída moral. El caso del Bigardo que amó a 360 mujeres es otra proyección

de culpa, aunque se trate de pecados percibidos según el clima moral de la época y no aceptados por el mismo reo. Aunque sea un ultrajador, según el juicio oficial, es agente de un proceso de miscegenación que es imprescindible para la colonización de un territorio y una población enormes. Como el Ermitaño de la Calavera se dibuja en términos de decadencia. Hay una escena, por ejemplo, en que María Cusilimay, personificando a la Muerte, visita la celda donde el Bigardo espera el momento de su ejecución. El condenado ha pedido como último deseo tomarse una más sobre las 360 mujeres amadas. Se ha descrito al Bigardo con irónico sabor bíblico como «apóstol del amor sin escrúpulos». Aquí se ve expuesto a

la curiosidad de los prósperos encomenderos, condes y marqueses, que llegaban de Lima, La Paz o Buenos Aires acompañados por sus exquisitas y perfumadas mujeres que sofocaban sus risas al ver tan flaco y esmirriado al más grande profanador de virtudes (p. 178).

En la época colonial hubo una actitud ambivalente hacia las relaciones sexuales entre españoles e indias. Tal práctica fue aborrecida por la Inquisición, pero aprobada por los pragmáticos. Esto se ejemplifica en una cita del colonizador Francisco de Aguirre: «el servicio prestado a Dios en producir mestizos es más grande que el pecado cometido en el mismo acto». (Momer 1967. p. 25).

El papel histórico de la miscegenación en la Colonia fue más que el simple resultado de la escasez de mujeres europeas. El racionamiento que ofrece el Bigardo por su voracidad camal muestra una mentalidad conquistadora no solamente a nivel sexual: es también un rechazo decisivo de la moralidad peninsular, percibido por el reo como falaz e hipócrita. He aquí parte de la razón del apoyo que el Bigardo recibe del público. Es un promotor de la independencia además padre de una nueva raza. La actividad

sexual interétnica constituye a la vez ofensa oficial e imperativo biológico de la sociedad colonial. La introducción de textos en **Manchay Puytu** y la manera en que éstos influyen, refleja los procesos culturales y étnicos que operan en el Potosí de la época. Por ejemplo la historia de Don Martín, transferida a **Manchay Puytu**, explota la literatura de caballerías y su efecto en la ciudadanía. Este pasaje es una secuencia de relatos entremezclados que se atañen e influyen. La situación narrativa directamente concierne a los protagonistas, pero conlleva otro cuento concurrente. El motivo de un mensaje que existe simultáneamente dentro y fuera del contexto inmediato es pertinente a la dicotomía de información pública y privada, crucial para una sociedad como la potosina del siglo XVIII. Los chismes y los vicios son comunes como muestras exteriores de rectitud piadosa y donde el pecador se halla amenazado tenazmente por la Inquisición. Este es parte de los muchos aspectos del entretejido de historias en **Manchay Puytu**.

Textos periféricos

Varias de las referencias literarias en **Manchay Puytu** se hacen simplemente de modo pasajero, para establecer el humor y el ambiente intelectual de la época. Un ejemplo es la mención que se hace de un auto de fe de Pedro Calderón de la Barca, **La aurora en Copacabana**, que se encuentra entre los libros prohibidos que trae Antonio de contrabando de Lima. Esta obra apoya la tesis de la llegada providencial de los Españoles en misión evangélica. Un fuerte elemento de la imaginaria que utiliza Calderón es el simbolismo celestial del sol y la luna, cuya «verdadera» forma es revelada a los Indios por su conversión al Catolicismo.

También caracteriza a la novela la poesía y los cuentos indígenas mencionados arriba, que contribuyen al sentido

de intertextualidad y flujo. De esta manera, Taboada Terán ve el proceso de mestizaje como dialéctica, y lo describe utilizando una frase de Hegel: el mestizo es «la negación de la negación. Heredero legítimo de la docta inteligencia India y la vital energía Española» (p. 95). Estas cualidades no son atribuidas según el canon colonial, que las aplicaría al revés. El mestizaje en **Manchay Puytu** es un vehículo para esta revalorización de las etnias participantes en la misce-generación.

Historia y Escatología: La apropiación de la moralidad colonial

Correlativa a la multivocalidad en la narrativa de Taboada Terán es la aproximación hacia los datos históricos que da, o demanda. La cronología tiene que obedecer a estas condiciones: momentos históricos claves, relativamente distantes se presentan en **Manchay Puytu** como si fueran contemporáneos. Ya hemos visto en el caso de dos rebeliones homologadas. Se ve en otro pasaje de manera distinta. La relación de la inundación de Potosí se ha extraído de **Anales de la Villa Imperial de Potosí** de Arzans (versión previa y más breve de su **Historia**). Arzans da la fecha 1626 (Arzans 1939 p. 118) y Taboada Terán suprime la fecha, aislando el pasaje del contexto de causalidad piadosa que ha creado. En **Anales** la inundación es uno de los muchos castigos que Dios manda a los potosinos. El desbordamiento de los embalses en lo alto de la ciudad es consecuencia del mal uso de los bienes materiales, una decadencia que recuerda Sodoma y Gomorra.

Aunque quedan rasgos del tono pseudo bíblico del original, este nuevo contexto es revelador. Sigue el retomo de Antonio a Potosí, la muerte de María y un esbozo de la mentalidad inquieta del cura. Da señales de la suerte que espera al padre Antonio, quien termina sus días aho-