

**La imagen del Otro: representaciones del indio en *Los hijos del agua* de Susana Henao
Montoya y *Muy caribe está* de Mario Escobar Velásquez**

Por

Valeria García Duque

Trabajo de grado para optar por el título de:

Antropóloga

Juan Carlos Orrego Arismendi

Doctor en literatura

Asesor

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín, Colombia

2021

Tabla de contenidos

1. Introducción	4
2. El Otro como imagen	7
2.1 Aproximación al concepto de <i>Imagen</i>	7
2.2 Intersticios de la experiencia de la imagen en la vida cotidiana	11
2.3 Vínculo entre <i>imagen</i> y <i>representación</i>	15
2.4 El indigenismo andino	17
2.5 Literatura indigenista latinoamericana	19
2.6 Evolución de la literatura indigenista	22
3. Circulación y recepción de <i>Los hijos del agua</i> y <i>Muy caribe está</i> en relación a la historia y el indigenismo	26
3.1 Susana Henao Montoya	26
3.2 <i>Los hijos del agua</i>: novela de los destinos truncados	27
3.3 Mario Escobar Velásquez	30
3.4 <i>Muy caribe está</i>: narración de un español desde otra posición cultural	31
3.5 Recepción de las novelas por parte de la crítica literaria	34
3.6 Panorama de la novela indigenista en Colombia	41
4. Imágenes del indio	45
4.1 Relaciones de las novelas con lo histórico	46
4.2 Interferencia del mundo del referente en la construcción novelística	54
4.3 Efecto de realidad y adecuación del referente en clave antropológica	56
5. Conclusiones	67
Lista de referencias	72

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar las imágenes y las estrategias de representación del indio que subyacen en las novelas *Los hijos del agua* de Susana Henao Montoya y *Muy caribe está* de Mario Escobar Velásquez. Esta reflexión incluye tres perspectivas de análisis: por un lado, la presentación de los conceptos de imagen y de representación a partir de un acercamiento antropológico. Por otro, una perspectiva histórica en relación al proceso de evolución del indigenismo en América Latina y sobre la particularidad que adopta en Colombia. Por último, ofrece una vinculación de los procesos formales en las novelas con el proceso social de representación del indio que opera en la sociedad mestiza.

Palabras clave: *Los hijos del agua*, *Muy caribe está*, representación, indigenismo, novela colombiana.

Abstract

The purpose of this work is to analyze the images and strategies of representation of the Indian that underlie in *Los hijos del agua* by Susana Henao Montoya and *Muy caribe está* by Mario Escobar Velásquez. This reflection includes three perspectives of analysis: on the one hand, the presentation of the concepts of image and representation from an anthropological approach. On the other hand, a historic perspective in relation with the process of evolution of indigenism in Latin America and about the peculiarity that has in Colombia. Lastly, it offers an entailment of the formal processes in the novels with the social process of representation of the Indian that operates in the mongrel society.

Keywords: *Los hijos del agua*, *Muy caribe está*, representation, indigenism, colombian novel.

1. Introducción

El presente trabajo se inscribe en una perspectiva latinoamericanista de los estudios literarios que empezó a circular en el continente a mediados del siglo XX y que se afianzó en los años sesenta (después de la Revolución Cubana), tras la revisión del concepto de literatura por parte de los críticos y en relación a una producción literaria asociada a un ejercicio de praxis social, el cual advierte la situación política, histórica y social del presente latinoamericano, a la vez que articula prácticas éticas y estéticas para producir una interpretación del mundo (Rincón, 1978, p. 16). Esto implicó también una renovación de los mecanismos literarios a partir de la implementación y apropiación de formas documentales (periodismo, testimonio, etnografía e historia), las cuales se erigieron como una vía para abordar la realidad social y para ampliar los marcos de representación y de comprensión.

La literatura y la crítica literaria en América Latina han jugado un papel importante en la búsqueda de identidad del sujeto latinoamericano, pues han sido entendidas como prácticas sociales arraigadas a la historia, y, por lo tanto, “(...) construyen un complejo y dinámico combate en que se manifiesta –se enfrentan, se sustituyen- diversas concepciones culturales representadas por diversas concepciones estéticas” (Rama, 2001, pp. 119-120). De esta manera, los escritores y los críticos literarios se proyectan en un encuentro con el público, el cual busca promover el desarrollo histórico y responder a las necesidades de la sociedad en que se mueven.

De acuerdo con lo anterior, la obra literaria no puede entenderse ya como un mero reflejo de la realidad, pues es parte integrante de la superestructura social, puede actuar e influir sobre ella y sobre la base misma de la vida social, de modo que al ser parte de la realidad tiene la posibilidad de integrarla y organizarla desde una determinada perspectiva (Osorio, 1996, p. 107). En este orden de ideas, el ejercicio literario adquiere vigencia en la medida en que se proyecta al público como “(...) un complejo dinámico que reclama una orientación espiritual, una cosmovisión artística, una ubicación clara en un mundo confuso” (Rama, 2001, p. 8). De manera que la literatura es un ejercicio de producción cultural en el que circulan imágenes y representaciones en torno a nuestro pasado y nuestro presente, e integra en su núcleo la realidad de la que hace parte.

El desarrollo histórico de un Continente marcado por la colonización y por la tensión de dos órdenes socioculturales (el indio y el mestizo) en permanente disputa, y que se integran bajo los mismos órdenes nacionales, permite la comprensión de la sociedad latinoamericana –como de la literatura que en ella se produce– en términos de heterogeneidad (Cornejo Polar, 2013a, p. 106). Y a partir de la consideración de la literatura como un agente social que indica, moviliza principios y procesos valorativos en el curso de la interacción social, en el presente trabajo se ofrece un vínculo entre antropología y literatura indigenista, el cual atiende a la consideración de este tipo de narrativa como un producto cultural con particularidades artísticas y que opera a partir de la construcción y reproducción de imágenes sociales, en este caso, acerca del indio. El nexo entre antropología y literatura se expone a partir de la atención a las estrategias de representación que subyacen en las imágenes del indio propuestas en las novelas colombianas *Los hijos del agua* de Susana Henao Montoya y *Muy caribe está* de Mario Escobar Velásquez, esto con el objetivo de analizar la perspectiva de mediación social que movilizan las obras y de proponer una desfamiliarización frente a las imágenes con las que nos relacionamos desprevenidamente, y en las que circulan tanto lecturas del mundo como pautas de comportamiento frente al otro.

El trabajo se encuentra estructurado en cinco capítulos, comenzando por la presente introducción en la que se refiere el punto de partida y los objetos de estudio. En el segundo capítulo se presenta un marco teórico en relación a los conceptos de *imagen y representación*, a la vez que se esboza el procedimiento metodológico que guía el análisis de las novelas: una propuesta de descolonización de la mirada y una atención hacia lo que subyace en los modos de representación del indio. Igualmente, en el segundo apartado se exponen algunas posturas críticas en torno al indigenismo literario en América Latina y se destacan procedimientos formales de los que parten estas narrativas para incorporar y representar al referente indio.

Posterior a esto, en el tercer capítulo se muestra el panorama de la literatura indigenista en Colombia y el de su recepción por parte de la crítica literaria. Igualmente, se hace una presentación de los autores Susana Henao Montoya y Mario Escobar Velásquez, a la vez que se presentan las novelas y los estudios críticos en relación a ellas. Esto con el propósito de ofrecer un balance de la circulación y recepción de las novelas, y de señalar la necesidad de analizarlas en clave indigenista.

En el cuarto capítulo se analizan las novelas enunciadas anteriormente, teniendo en cuenta la relación de elementos formales y estructurales para mostrar cómo se vinculan con estrategias de representación, las cuales consolidan las imágenes del indio en ambas obras. También, se aborda el manejo de las fuentes en cada uno de los textos y se destaca la importancia de los discursos históricos y antropológicos para construir una visión del pasado, que parte de marcos epistemológicos que circulan en el presente de los autores y proveen un efecto de anacronismo en las novelas. Por último, en las conclusiones se retoman los aspectos centrales de cada uno de los capítulos, y posteriormente se indaga por las repercusiones que tienen las imágenes del indio propuestas en las novelas sobre el imaginario colectivo que predomina en la sociedad colombiana.

2. El Otro como imagen

El propósito de este capítulo consiste en delimitar una ruta conceptual en torno a las categorías de *imagen* y *representación*, así como esbozar un enfoque metodológico que permita el análisis de las prácticas de representación subyacentes en los productos culturales que circulan cotidianamente, y con los cuales nos relacionamos habitualmente de una manera desprevenida. Así, en un primer momento se introduce la noción de *imagen*, atendiendo a su funcionamiento como unidad simbólica de referencia, a su cualidad material y mental, y al lugar que ocupan las imágenes en la vida del ser humano. Posteriormente, se presenta una aproximación metodológica que busca descolonizar la mirada a través de la reflexión en torno a cómo las imágenes cotidianas presentan conexiones con los problemas sociales de una época. Finalmente, la conexión entre *imagen* y *representación* se acentúa a partir de la potencia que permite este último concepto, y se da paso a presentar el campo del indigenismo como un escenario conflictivo y ambiguo, en donde se reproducen y producen un cúmulo de imágenes del indio que circula en la sociedad mestiza.

Estos dispositivos teóricos son una guía para la interpretación que se expondrá más adelante acerca de las imágenes del indio en dos novelas colombianas: *Los hijos del agua* (1995), de Susana Henao y *Muy caribe está* (1999), de Mario Escobar Velásquez. Igualmente, partimos de que la literatura, en cuanto agente activo de la cultura, es tanto un medio como un productor de imágenes, ya que contiene representaciones de alguien más (las creadas por el autor real y las imágenes colectivas de las que él se ha apropiado) que, a su vez, le generan otras imágenes al lector, quien finalmente termina por entrecruzarlas entre sí. Las imágenes de la literatura pueden hacer parte del acervo de imágenes comunes que conforman los imaginarios, y también pueden ser actos simbólicos nacientes que movilizan interpretaciones de mundo y pautas de comportamiento, a la vez que pueden contribuir a prácticas de naturalización.

2.1 Aproximación al concepto de *Imagen*

Desde una perspectiva antropológica enfocada en la praxis de la *imagen*, Hans Belting (2007) propone entender el concepto de *imagen* como una herramienta de la *representación* –personal o

colectiva– y como unidad simbólica de referencia que comprende tanto a las imágenes internas como a las externas. En este sentido, el autor llama la atención en que constantemente los seres humanos dialogamos con imágenes, ya que a partir de ellas comprendemos nuestra relación con el mundo, a la vez que generamos imágenes como respuestas a interrogantes de cada época. La complementariedad y el juego de sustituciones de una imagen tras otra en una cadena infinita, indican que la transformación es la única prolongación para estos instrumentos de la representación:

(...) todas las imágenes convocan continuamente a imágenes nuevas y distintas, dado que las imágenes sólo pueden ser respuestas ligadas con la época, y ya no podrán satisfacer los interrogantes de la siguiente generación. De este modo, cada imagen, una vez que haya cumplido su función actual, conduce en consecuencia otra vez a una nueva imagen. Pero no resulta tan evidente qué cosa puede ser una nueva imagen: todas las imágenes viejas son nuevas imágenes que dejaron de serlo. Alguna imagen sólo podrá tener el efecto de una nueva porque utiliza un medio nuevo, o porque reacciona a una nueva praxis de la percepción. (Belting, 2007, p. 69)

Nuestra percepción de las imágenes –como medio o materialidad– se encuentra subordinada a unas convenciones establecidas por cada época. En este orden de ideas, Belting (2007) también subraya que las imágenes internas no son siempre autoengendradas, sino que pueden ser imágenes colectivas de las que nos apropiamos a tal de punto de considerarlas como individuales. Es decir, en la medida en que percibimos el mundo tanto de manera individual como colectiva, nuestra percepción se ve afectada por los códigos sociales que marcan cada época. De ahí que, una vez vayan cambiando los códigos de percepción, incluso las imágenes con temas carentes de vigencia requieran de cambios para continuar su vida y para hacer efectiva su comunicación (p. 27).

Con el propósito de enriquecer la noción de *imagen*, Belting acude a la asociación entre imagen y medio para indicar el poder relacional de dos componentes –aparentemente separados– que conforman la totalidad de la imagen. De acuerdo con esto, imagen y medio son las dos caras de una misma moneda, donde la primera refiere una cualidad mental e incluso un instrumento

del conocimiento. Mientras que el medio (medios anfitriones o portadores) es lo que visibiliza, permite que percibamos y podamos hacer efectiva la comunicación de nuestros cuerpos con las imágenes. Los medios se refieren a una cualidad material de la que disponen las imágenes para poder hacerse presentes, razón por la cual no podemos considerar el medio como algo externo a la imagen sino como su lenguaje (p. 36).

El vínculo entre imagen y medio también se da en términos de presencia y ausencia, pues a través de su arreglo como medio portador una imagen “(...) está presente (de lo contrario no podríamos verla), y sin embargo está referida a una ausencia, de la cual es imagen. Leemos el *aquí* y *ahora* de la imagen en un medio, a través del cual se presenta a nuestros ojos” (Belting, 2004, pp. 38-39), y no por eso confundimos las imágenes con los medios. Una imagen solo se constituye como tal al ser animada (o reconocida) por un espectador, quien la puede consumir y olvidar –como sucede con la mayoría de imágenes publicitarias que vemos– o transformar a partir de un cambio de su medio anfitrión.

Cuando nos inclinamos como espectadores por esa segunda vía es porque le asignamos un significado simbólico a determinadas imágenes, y posteriormente las transformamos al darle un nuevo medio portador: nuestro cuerpo (Belting, 2007, p. 42). En este punto adquiere sentido la interpretación de Hans Belting del ser humano como un “lugar de las imágenes”, puesto que somos el único medio anfitrión en el que las imágenes “reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas” (Belting, 2007, p. 71). Somos portadores de imágenes en nuestra apariencia exterior como en nuestro interior (mentalmente), asimismo, las desarrollamos individualmente y en el espacio social. Sin embargo, no tenemos control de nuestras imágenes sino que ellas toman dominio de nuestro cuerpo –principalmente a través de la imaginación y del sueño– como una superficie en la cual asentarse y dejar rastro de su presencia.

Los lugares son comprendidos, de acuerdo con Belting, como imágenes que asociamos culturalmente a espacios geográficos. Por ello, aunque los lugares desaparezcan físicamente, también (...) “dejan huellas tras de sí formando un palimpsesto de varias capas, en el que anida y se almacenan viejas y nuevas representaciones” (p. 78). En este orden de ideas, nuestro cuerpo como lugar de imágenes conduce a un intercambio entre experiencia y recuerdo, a partir del cual asumimos el paso del tiempo y la pérdida de espacios (reales o imaginados). A la vez que

almacenamos y producimos imágenes en una cadena infinita de rastros en la que una huella remite a otra huella, y en donde cada una de ellas exige a su vez nuevos modos de representación y de interpretación.

Después de aproximarnos a la noción de *imagen* propuesta por Hans Belting, cabe resaltar que el tema de las imágenes –como unidades simbólicas de referencia– remite a una experiencia extendida en los seres humanos pero cuenta con convenciones culturales diferentes. Lo que hace que en las relaciones interculturales se den procesos de confrontación, resistencia, adaptación y reajustes, debido a que las disputas por las imágenes son un asunto de poder que se libra en el terreno material como en el imaginario (Gruzinski, 1994; Belting, 2007).

Ejemplo de lo anterior es la colonización americana, la cual se constituyó como una política de la imagen a partir de la aniquilación y sustitución de las imágenes indígenas por las españolas. El móvil político de la empresa conquistadora encontró en el proyecto religioso una justificación ideológica para desarticular la complejidad social de los pueblos indígenas en aras de la subyugación (Gruzinski, 1994, p. 42). En este sentido, la destrucción de ídolos indígenas y su reemplazo con imágenes cristianas se erigió con el propósito de homogeneizar e integrar a las poblaciones indígenas al orden colonial español; la equivalencia que los españoles encontraron entre sus imágenes y los ídolos indígenas a partir del plano sagrado permitió que juzgaran dichas manifestaciones en términos de bueno y malo, y de representaciones verdaderas y falsas, pese a que esta clasificación no hiciera parte de la naturaleza de los objetos sino de la visión occidental que los dotaba de esos significados. Debido a esto, en el marco de la empresa española las imágenes cristianas no solo establecen una agencia en el plano religioso sino que se ubican principalmente en el plano político, siendo agentes de la colonización del imaginario y de la negación del adversario (Gruzinski, 1994, p. 55).

No obstante, el hecho de que podamos disolver el vínculo entre imagen y medio cuando somos conscientes de que a partir de la imagen se está vehiculizando una idea, no implica necesariamente que “accedamos” a algo más que a la imagen. Como por ejemplo, a aspectos implícitos de orden ideológico o político, ni que por ello asociemos una imagen con un conjunto de prácticas representacionales orientadas a un mismo objetivo. Con categorías como “normalidad” o “el orden de las cosas” naturalizamos los significados que les atribuimos a las

imágenes, al mismo tiempo que encubrimos su cualidad de artificio en aras de su operatividad como referentes. En este sentido se entiende que

El triunfo del sistema es el triunfo sobre las representaciones que le dan continuidad en el tiempo, que lo re-producen. “El orden de las cosas” es, por lo tanto, el resultado de un acto hegemónico que fue capaz de articularse como la visión autorizada del mundo, la imagen en la que se condensaría la especificidad cultural de la época. De ahí, el carácter estratégico y político que cobra la representación respecto del régimen perceptivo del mundo, sobre todo hoy, que las imágenes y los discursos han logrado conquistar una extensión tecnológica sin precedentes debido al desarrollo exponencial de las llamadas tecnologías de información y comunicación. (Szurmuk y McKee, 2009, pp. 253-254)

2.2 Intersticios de la experiencia de la imagen en la vida cotidiana

La experiencia de la imagen también se da a través de productos culturales como libros, películas, canciones, entre otros que consumimos inadvertidamente. Los cuales se inscriben en prácticas representacionales que dotan de significado al mundo exterior, y se consideran imágenes vigentes siempre y cuando sus medios todavía respondan a los códigos de percepción actuales. Las tradiciones y la memoria colectiva de una cultura se sostienen a partir de imágenes corporizadas en artefactos culturales como los mencionados anteriormente, pero su vitalidad se debe a que circulan y se renuevan por la imaginación colectiva, sea a partir de la apropiación, la transformación o incluso el olvido (Belting, 2007, pp. 86-87).

Ahora bien, analizar relaciones implícitas en la producción y uso de imágenes en el terreno social, puede ser una tarea complicada si los objetos de estudio hacen parte de nuestra cotidianidad, o si implica preguntarnos sobre el porqué de los referentes que usamos. Con la intención de proponer una práctica descolonizadora de la mirada, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) plantea una sociología de la imagen que parte de la desfamiliarización de lo conocido para poder orientarse al estudio de las prácticas de representación:

La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un

todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización. (p. 23)

De acuerdo con esto, la desfamiliarización implica interrogar la presencia y naturalización de esas imágenes colectivas que componen la cultura y que nos atraviesan individualmente, en tanto miembros de la sociedad. También, conlleva ser conscientes de los efectos políticos tras la construcción de conocimiento; por más pura y descontaminada del terreno político e ideológico que se crea una producción académica o incluso artística, hay unos compromisos (conscientes e inconscientes) de los que no puede escapar en tanto elaboración de un sujeto que es miembro de la sociedad, y se encuentra condicionado por unas circunstancias específicas que marcan su realidad. En este sentido, ningún conocimiento ni producción cultural se encuentran exentos de proveer efectos políticos directos sobre la realidad (Said, 2008).

Como señala Stuart Hall (2014) al referirse a las formas de representación racial, detrás de los procesos de naturalización opera una diferenciación a través de la cual se construye el significado, en este caso entre lo “cultural” y lo “natural”. Donde lo primero es concebido como potencialmente cambiante, mientras que lo segundo refiere a algo estático y por fuera de la historia, así que “La ‘naturalización’ es, por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para *fixar* la ‘diferencia’ y así *asegurarla para siempre*. Es un intento de detener el ‘resbalamiento’ inevitable del significado, para garantizar el ‘cerramiento’ discursivo o ideológico” (Hall, 2014a, p. 469).

Por otra parte y como se indicó anteriormente, el concepto de representación puede entenderse en relación al de imagen y al de símbolo. A partir del primero se enfatizan los aspectos ideológicos y políticos que hemos señalado como correlacionales o implícitos en la experiencia de la imagen. Principalmente, así lo plantean Gayatri Spivak (2003) y Edward Said (2008) cuando evidencian que la transparencia mediante la cual se presenta una producción intelectual –en este caso la occidental– como objetiva y alejada de lo político, constituye un ejercicio de representación que privilegia una imagen por encima de la otra. En este caso, pone a la transparencia en un primer plano e invisibiliza las condiciones políticas y la complicidad que

puede tener la producción de conocimiento con determinados intereses económicos o políticos (Spivak, 2003, p. 301; Said, 2008, p. 31).

Ahora bien, la *representación* es un proceso cognitivo mediante el cual se genera una imagen, un signo o un símbolo con el objetivo de restituir la presencia de algo que se encuentra ausente. Es decir, en el acto de re-presentar hay una distancia temporal entre el referente inicial – ahora ausente– y lo que se ofrece en el presente como su sustituto a través de un ejercicio previo de interpretación; re-presentar es operar a partir de la distancia y la artificialidad para producir una presencia que se manifiesta como el referente pero no lo es (Szurmuk y McKee, 2009, p. 249).

En términos generales, el concepto de *representación* cuenta con dos acepciones: re-presentar y hablar o actuar en nombre de otros (Spivak, p. 308). Este segundo uso se da más que todo en un sentido político, sin embargo, también lleva implícita la desaparición de lo que fundamenta, en este caso, los “otros”. En el ejercicio de caracterización general de los que no están presentes –o sea los representados– se efectúan, a menudo, vínculos entre el poder, el conocimiento y la diferenciación, razón por la cual se establecen jerarquías entre quien cuenta con la autorización para “hablar” en nombre de otros y quienes no poseen el poder simbólico para ser escuchados y requieren de un intermediario o representante. En el ámbito de la producción intelectual, Gayatri Spivak y Edward Said han denunciado dos peligros en relación a “el permiso para narrar” y a la responsabilidad institucional que conlleva la producción de conocimiento: por un lado, se encuentra la posibilidad de apropiarse del Otro a través de la asimilación¹ y, por otro, de la violencia epistémica, que emplea el conocimiento como dispositivo de coacción y como parte de la empresa colonizadora que constituye a los sujetos coloniales como un Otro (Spivak, p. 317).

En el procedimiento de la representación intervienen implícitamente asuntos de orden ideológico, a la vez que operan prácticas sociales de clasificación y de producción de conocimiento acerca del mundo. La representación es un instrumento de poder simbólico que, en el caso del colonialismo, ha creado imágenes duraderas de lo que “es” el negro, el oriental y el

¹ Esta consecuencia ha sido señalada por Elzbieta Sklodowska (1992) para el caso del testimonio latinoamericano (y también se puede extender al del indigenismo) como una actitud paternalista que, por más buenas intenciones que pueda tener el intelectual, sigue reforzando y reproduciendo la posición de poder del “letrado solidario” que autoriza (y contiene) la voz del subalterno (Skłodowska, 1992, pp. 85-86).

indio, etc. En este caso, también se aplica la categoría de violencia epistémica en el sentido de que la representación que se construye de un grupo poblacional sirve a los intereses de un sistema hegemónico, y a partir de la repetición, la circulación y la generalización, esas imágenes se tornan en estereotipos, es decir, en una reducción, una “esencia”, naturalización y fijación de la diferencia (Hall, 2014a, p. 471).

De hecho, la representación es también una lucha por el significado que, aunque se considere fijo después de la consolidación de una imagen, es transformable debido a las circunstancias históricas y también a raíz de “contra-estrategia(s) de intervención” (Hall, 2014a, p. 481) y transformación de sentido, como ha ocurrido con el caso de categorías como negro, indio, caníbal y caribe, etc. Un ejemplo de esto es expuesto por Roberto Fernández Retamar en *Todo Caliban*, cuando hace referencia a la dialéctica del colonialismo:

La palabra más venerada en Cuba —*mambí*— nos fue impuesta peyorativamente por nuestros enemigos, cuando la guerra de independencia, y todavía no hemos descifrado del todo su sentido. Parece que tiene una evidente raíz africana, e implicaba, en boca de los colonialistas españoles, la idea de que todos los independentistas equivalían a los negros esclavos — emancipados por la propia guerra de independencia—, quienes constituían el grueso del Ejército Libertador. Los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. Es la dialéctica de Caliban. Nos llaman *mambí*, nos llaman *negro* para ofendernos, pero nosotros reclamamos como un timbre de gloria el honor de considerarnos descendientes de *mambí*, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista; y *nunca* descendientes de esclavista. (Fernández Retamar, 2004, pp. 36-37)

En la cita anterior se señalan diferentes momentos en la transformación de una imagen, a la vez que se pone de manifiesto que una *representación* es una construcción necesariamente subjetiva, ya que depende de la experiencia particular de una cultura, de su forma de relacionarse con el mundo y de cómo se interprete a sí misma y a otras culturas. Igualmente, con la dialéctica del colonialismo, Fernández Retamar subraya que los estereotipos no circulan solamente a partir de la fuerza y la imposición, sino también a través del consentimiento y la seducción que puedan

ganar incluso en la misma mente del colonizado. No obstante, Stuart Hall advierte que estas contra-estrategias no transforman necesariamente las representaciones anteriores sino que agregan nuevas imágenes (esta vez positivas) al repertorio de productos negativos existentes, lo que ocasiona un aumento en la diversidad de la representación pero no un desplazamiento de lo negativo: “La estrategia desafía los binarismos, pero no los socava. Pacíficos rastafaris cuidando a sus hijos pueden aún aparecer, en el periódico de mañana, como un violento y exótico estereotipo (...)” (Hall, 2014a, p. 484).

2.3 Vínculo entre *imagen* y *representación*

La categoría de representación permite hacer un mayor énfasis en la resolución de cuestiones como ¿de dónde viene el sentido de una imagen? Y ¿en relación a qué intereses circula una imagen? Dicho de otro modo, la representación desplaza nuestra atención hacia el conjunto de lenguaje, sentido y cultura. Lo cual se debe a una tradición consolidada alrededor de esta categoría –sobre todo en el estudio de la cultura– que, desde Ferdinand de Saussure, ha insistido en la arbitrariedad de la relación entre el significante y el significado. Y en que no hay sentidos verdaderos ni universales sino que son producidos a partir de procesos históricos y dentro de cada cultura, por lo cual el sentido no es algo fijo e inmutable sino que se encuentra en constante deslizamiento o diferimiento (Hall, 2004b p. 502; Derrida, 1989).

La *representación* es una práctica, un trabajo que hace que las cosas signifiquen y que a través de la repetición se conforme un sistema de conocimiento que también implica un consenso, a la vez que involucra un ejercicio de interpretación (de lectura y de codificación) donde el lector y el texto son igual de importantes para la producción de sentido (Hall, 2004b, p. 503). Asimismo, el trabajo de la representación es el de un sistema abierto que se vincula de manera íntima con prácticas sociales cotidianas y ejercicios de poder. En una representación opera un nivel descriptivo del significado (denotación), a la vez que un nivel más amplio (connotación) en donde se conectan los diferentes entramados en los que se mueven los agentes sociales, o sea

los amplios campos de la ideología social: las creencias generales, los marcos conceptuales y los sistemas de valores de la sociedad. Este segundo nivel de la

significación, según Barthes, es más “general, global y difuso [...]”. Se trata de “fragmentos de una ideología. Esos significados tienen una estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento, la historia, y es a través de ellos, por así decir, que el medio ambiente del mundo [de la cultura] invade el sistema [de las representaciones]” (Barthes 1967: 91-92). (Hall, 2004b, p. 509)

El nivel de la connotación es metodológicamente lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina *sociología de la imagen*, es decir, una mirada suprabiográfica a los agentes sociales, en cuanto a partir de ellos se pueden revelar matices del mundo social que han sido históricamente encubiertos por el colonialismo, y que circulan en imágenes y palabras cotidianas que albergan conflictos culturales aún presentes en nuestra historia y sociedad. Asimismo, toda imagen o representación posee intencionalidades que pueden no coincidir con la intención de quien las emplea, y de manera inadvertida nos podemos convertir en reproductores de un trasfondo social que legitima la dominación sobre el Otro. Cabe resaltar que además de ser habituales y familiares, dichas imágenes se presentan muchas veces bajo el respaldo del conocimiento científico, el cual se autoriza a sí mismo para hablar en nombre de otros debido a un conocimiento construido o a un poder (político, militar, económico, simbólico) bajo el que se sustenta su “veracidad”.

Respecto a lo anterior, Edward Said argumenta para el caso del orientalismo (como representación europea de Oriente) que hay una compleja dialéctica de reforzamiento en la que las experiencias del científico y del artista se encuentran condicionadas por la sociedad, por las instituciones, las coyunturas mundiales y la coacción que ejerce la cultura en sus individualidades. De manera que ni los científicos o los artistas son del todo libres “(...) sino que están limitados en sus imágenes, supuestos e intenciones; y, finalmente, que los avances realizados por una ‘ciencia’ como el orientalismo en su forma académica son menos verdad de lo que a menudo nos gusta pensar” (Said, p. 272). De igual forma, Said muestra que este sistema de representaciones que constituye el orientalismo funciona a través de una economía que se ha encargado de construir una tradición, y de reforzarse a sí misma pues trabaja sobre el contenido de sus representaciones y no sobre cómo se ha construido el sentido en esas representaciones.

Con todo lo anterior, una representación supone una reducción de la complejidad y una simulación de la presencia del referente inicial. En las imágenes de oriental, indio y negro, el proyecto colonial ha realizado un procedimiento de diferenciación, naturalización y caracterización de lo Otro desde la base de su “natural” y “perenne” inferioridad. Aunque hay particularidades históricas en cada una de estas imágenes y también han variado en algunas de sus formas, los cambios solo son de superficie y exterioridad, pues estructuralmente son categorías supraétnicas que siguen operando como agentes activos del colonialismo y en su interior todavía tienen en común la relación colonial de dominación (Bonfil, p. 4) que las ubica en la estructura binaria del estereotipo. Razón por la cual dichas imágenes oscilan entre los dos polos opuestos y a veces adoptan las dos formas en la misma representación: el indio como menor de edad pero a la misma vez dotado de una sabiduría ancestral.

2.4 El indigenismo andino

Luego de señalar aspectos como los puntos de partida conceptuales de este trabajo y la ruta metodológica por la que se inclina, en este apartado se expondrán algunas posturas críticas en torno al *indigenismo* con el objetivo de delimitar su campo y de entenderlo como un fenómeno que reproduce y produce un cúmulo de imágenes del indio². Igualmente, entran en juego nociones como *artificio*, *heterogeneidad*, *indianismo*, *indigenismo heterodoxo* y *neindigenismo*, a partir de las cuales se atiende a las estrategias de representación y a sus vínculos con procesos formales, desarrollos históricos y situaciones sociales y políticas en América Latina.

En términos generales el *indigenismo* es una *corriente* de pensamiento, un movimiento ideológico, artístico, literario y de opinión en torno a la situación política, económica y social del indio, y a través del cual se manifiesta tanto un estado de ánimo como un estado de conciencia que trabajan en pro de una reivindicación de la población indígena (Mariátegui, 2007; Favre,

² En ocasiones se opta por la categoría de *indio* en vez de la de *indígena*, en primer lugar, para acentuar su característica de imagen construida –de representación– a partir de tipologías que no se corresponden –necesariamente– ni se refieren a personas de carne y hueso sino a *personajes*. En segundo lugar, porque es una noción que en vez de comprender las diferencias y transformaciones de las sociedades indígenas que abarca, lo que hace es remitir a “una particular relación entre ellos y otros sectores del sistema social global del que los indios forman parte. La categoría de indio denota la condición de colonizado y hace referencia necesaria a la relación colonial” (Bonfil Batalla, 1972, p.4)

1998). Henri Favre (1998) señala que en América Latina el indigenismo se gestó a partir de los primeros contactos entre europeos e indígenas, y su primer exponente fue Cristóbal Colón a través de las “descripciones idealizadas” con las que se refirió a los habitantes del Nuevo Mundo (Favre, 1998 p.7). Posteriormente, el indigenismo ha adoptado diferentes formas a lo largo de la historia latinoamericana y se ha relacionado con distintos intereses ideológicos, no siempre a favor de los indígenas ni en consonancia con sus luchas. De igual forma, esta corriente ha estado presente en el grueso de la sociedad latinoamericana, aunque es más visible en países donde la población indígena comprende una cantidad considerable de los habitantes.

Como movimiento, el indigenismo evolucionó en la segunda mitad del siglo XIX en los contextos de organización política de constitución de las naciones latinoamericanas y de inserción en un orden internacional (Favre, 1998, p. 8). Entre los años veinte y setenta del siglo XX el *indigenismo* alcanzó su cúspide como movimiento en América Latina y adquirió un nuevo sentido como política e ideología:

El indigenismo se convirtió entonces en una ideología oficial del Estado intervencionista y asistencialista, establecido durante la gran depresión y que se dio los recursos necesarios para llevar a cabo el proyecto nacional. Al realizar la reforma agraria, este Estado liberó a la población indígena del yugo tradicional de los poderes de los hacendados. Abrió canales de movilidad social que favorecían el ascenso masivo de los indios hacia el interior de la estructura de clases. Promovió una cultura nacional-popular, cuya producción, inspirada de manera diversa en la herencia indígena, encontró un mercado en las clases medias en rápida expansión. Por último, aportó una nueva profundidad al pasado nacional al anexarle las civilizaciones precolombinas. Durante esos cincuenta años, el indigenismo orientó el curso de una política, dictó normas a la sociedad, impuso cánones a las letras y a las artes, y presidió la reescritura de la historia. (Favre, 1998, p.10).

Actualmente, políticas de este tipo siguen vigentes mediante el nombre de *multiculturalismo*, y ellas comprenden y promueven una representación del indígena con efectos directos sobre su sistema de acción, configuración del territorio y sobre las imágenes que de ellos

circulan en el conjunto de la sociedad nacional³. Esto no implica que este tipo de políticas atiendan a la complejidad de la realidad sociocultural del indígena ni a sus dinámicas en los contextos actuales, pero sí que se orientan a partir de *imágenes* –de unidades simbólicas de referencia– que tiene el mestizo sobre el indio.

El vínculo entre indigenismo y nacionalismo es considerado por Favre como la manera predominante en que se desarrolló este movimiento en América Latina, y muchas de sus búsquedas –en torno a lo nativo, a un pasado prehispánico y a una pluralidad étnica– hacen que sea comprendido también como una manifestación de populismo (1998, p. 9), a la vez que como intento por apaciguar la “la mala conciencia” que históricamente han sentido los colonizadores, criollos y mestizos respecto al indio (Favre, 1998, p. 7). Sin embargo, más allá de las oscilaciones ideológicas, formales y de los diferentes elementos asociados al mundo indígena que se hayan considerado centrales en las diferentes etapas del indigenismo, es importante resaltar que lo que define a esta corriente es el hecho de ser el resultado de un proceso de simbolización colectiva que ejerce la sociedad mestiza (occidentalizada) sobre el mundo indígena. Es decir, el indigenismo es una lectura y una producción de imágenes que comunica la forma en que la sociedad mestiza *interpreta* y se relaciona con la sociedad indígena en un mismo contexto nacional (Favre, 1998, p. 11; Cornejo Polar, 2013a).

2.5 Literatura indigenista latinoamericana

En *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), José Carlos Mariátegui reanuda el camino trazado por Manuel González Prada en el siglo XIX, específicamente porque vincula la problemática del indio con factores económicos y sociales, a la vez que considera a la literatura como un fenómeno conectado con una situación y realidad histórica específica que expresa –de manera consciente o inconsciente– un estado de conciencia (una toma de posición) y una intención de incidir en el desarrollo histórico.

³ Para un análisis del multiculturalismo en el caso colombiano, véase “Dos paradojas del multiculturalismo en colombiano: la espacialización de la diferencia indígena y su aislamiento político”, de Diana Bocarejo, donde se exploran las relaciones entre racionalidad política y derecho para ahondar en las imágenes que el Estado colombiano promueve del indígena y del campesino.

Para Mariátegui (2007), el indigenismo es un proyecto de reivindicación del mundo indígena, en el que convergen la política, la economía, la sociología, el arte y la literatura, y, más que como *motivo*, el mundo indígena aparece como un componente central de la nación (en este caso la peruana) que reclama justicia histórica. Ahora bien, en el ámbito de la literatura indigenista hay una cualidad de *artificio* que opera debido a los mecanismos de composición literaria y, sobre todo, por ser una producción de mestizos regida por cánones occidentales, es decir, por ser una imagen creada sobre el indio por alguien que no es indio. En este sentido, señala Mariátegui:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (Mariátegui, 2007, p. 283)

Pese a la existencia de literatura indígena y al incremento de su difusión, no hay una relación directa entre literatura indígena e indigenista, pues cada una parte de su propio lugar de enunciación, funciona de acuerdo a unas convenciones, pone en circulación diferentes imágenes y transita en distintas sociedades. En este sentido, “lo indígena” presente en la literatura indigenista tiene un sentido que depende precisamente de un proceso de simbolización y de la significación que “lo indígena” adopte en el contexto mestizo (Favre, 1998, p. 9).

La escisión presente en el *indigenismo* entre el mundo mestizo e indígena solo es comprensible a través de una mirada y “previa conceptualización del mundo andino como realidad dividida y desintegrada. Es una literatura heterogénea inscrita en un universo también heterogéneo” (Cornejo Polar, 2013a, p. 113). El doble estatuto sociocultural de las sociedades latinoamericanas y la permanente irresolución de este conflicto es una situación que se traslada también al ámbito literario y hace parte de lo que Antonio Cornejo Polar denomina como *heterogeneidad*.

Para Antonio Cornejo Polar, la heterogeneidad literaria se define en contraposición a la homogeneidad, y para poder analizar ambas formas hay que observar los distintos estratos del proceso literario –sistema de producción, texto acabado, referente empleado, circulación y

consumo—. De acuerdo con Cornejo Polar (2013), una literatura homogénea surge cuando todos los niveles del proceso literario se adscriben a un mismo orden sociocultural; mientras que lo que caracteriza a una literatura heterogénea es la convergencia de diferentes signos socioculturales en un mismo proceso de producción literaria, lo que ocasiona una zona de conflicto interno debido a la disparidad de –al menos– un estrato– (Cornejo Polar, 2013a, p. 106).

Lo que se intenta poner de manifiesto con el concepto de heterogeneidad es la *imagen* de una realidad sociocultural fragmentada y en permanente conflicto, donde las constantes negociaciones no se resuelven a través de fórmulas armónicas y acabadas. Al contrario, la heterogeneidad⁴ enfatiza una imagen inacabada y de relación a través (y en) del conflicto. Esto no quiere decir que la literatura indigenista

(...) funcione ni como reflejo inmediato de una realidad determinada ni tampoco como una traducción a términos literarios de una problemática ideológica preexistente, se trata, más bien, de la convergencia sobre un núcleo conflictivo de diversos modos de ejercicio de la conciencia social –lo que supone, a su vez, un complejo juego de autonomías y dependencias entre cada uno de ellos y en relación con su fuente de realidad. (Cornejo Polar, 2013b, p. 127)

De acuerdo con esto, la heterogeneidad literaria se constituye también como un agente social, a través del cual se expande una suerte de personalidad latinoamericana y se replica una perspectiva temporal de comprensión de la realidad que se inaugura con la Conquista, y que todavía hoy adquiere vigencia en el plano de las relaciones conflictivas al interior de las naciones y en relación a las dinámicas de la globalización.

⁴ Mabel Moraña señala que el mayor aporte del concepto de *heterogeneidad* es que contribuye a “desmantelar la noción fija, homogeneizante y verticalista de cultura y de (id)entidad nacional, reivindicando la pluralidad étnica, lingüística e ideológica de los distintos sectores articulados dentro de los parámetros convencionales de la nación-Estado” (2009b, p. 298).

2.6 Evolución de la literatura indigenista

El indigenismo literario es una producción que se consolidó en la novela después de los años treinta (Cornejo Polar, 2005, p. 51) en países como Perú, Ecuador, México y también se encuentra presente en otros países andinos, aunque no sea igualmente visible o se encuentre directamente relacionado con nacionalismos. Pues recordemos que Henri Favre señala que una de las particularidades que adopta el indigenismo en América Latina es su relación con el nacionalismo (Favre p. 9).

En el indigenismo literario la relación entre los dos universos socioculturales no se da en términos de yuxtaposición, sino de permanente disputa entre las instancias de producción orientadas por un canon occidental (creación, circulación y consumo) y el referente empleado (la representación del mundo indígena) (Cornejo Polar, 2013a, p.112). Ahora bien, el hecho de que la literatura indigenista se vincule a normas occidentales implica también que en ella se integren otros géneros que “(...) corresponden a la literatura de Occidente y marcan, con los desfases que caracterizan a la literatura latinoamericana en su conjunto, un mismo ritmo histórico. Así, por ejemplo, cabe hablar de un indigenismo romántico o de un indigenismo realista” (Cornejo Polar, 2013a, p. 114)⁵.

Esta puntualización –en torno a las diferentes filiaciones dentro del indigenismo con movimientos y estilos, así como las discrepancias críticas en torno a su desarrollo– indica que dentro del indigenismo circulan diferentes imágenes del indio que obedecen a procesos y a distintas conciencias históricas. De manera que no hay una representación más verdadera que otra dentro del indigenismo –aun cuando dentro de él hay unas imágenes que circulan más que

⁵ Para Julio Rodríguez-Luis la dicotomía entre empleo de recursos de la novela realista y un referente ajeno a esos procedimientos (mundo indígena) genera una mirada “desde fuera” que no consigue vehicular una denuncia efectiva en contra de la opresión de los indígenas. Para el autor, la única manera en que la narrativa indigenista puede adquirir vitalidad es a través del testimonio, pues solo mediante la apropiación artística de una verdadera voz indígena la denuncia será más eficaz, así como la búsqueda de soluciones frente a su problemática. Igualmente, para Rodríguez-Luis, esto permitiría una comprensión y un vínculo más cercano –solidario– entre el lector y las problemáticas de las sociedades indígenas (Rodríguez-Luis, 1990; Rodríguez, Luis, 2004). Sin embargo, esta mirada “desde dentro” implica que el indigenismo abandone el terreno de la novela e incluso el de la literatura, en aras de una acción más efectiva que no altere tanto el discurso de los “otros”. Específicamente, sería un tránsito de narrativa indigenista a una suerte de narrativa indígena, la cual no escapa de las trampas de la representación al poner en primer lugar a un “intelectual solidario” –representante–, quien autoriza la voz de un sujeto que no posee el poder simbólico para que su denuncia circule en la sociedad mestiza.

otras— sino que cada una de ellas actúa con un propósito, y que, de acuerdo con Edward Said, podría entenderse que “(...) ocupan un campo común definido más que por algún único material común inherente, por una historia, tradición o universo común de discurso” (Said, 2008, p. 361).

Con todo, las distintas imágenes que transitan en el indigenismo literario pueden ser abordadas a partir de las categorías analíticas de *indianismo*, *indigenismo* y *neoindigenismo* trabajadas por Tomás Escajadillo (1971), pues dan cuenta del proceso de evolución de la narrativa indigenista en Perú a través de un análisis que vincula elementos formales, tendencias, filiaciones a movimientos literarios, ambientes históricos e intencionalidades. Dichas categorías, empleadas para el caso de Perú, son susceptibles de ser aplicadas en un contexto más amplio, como lo es el latinoamericano.

Así, el concepto de *indianismo*⁶ es definido por el autor como una “mera emoción exotista” y una “visión romántica del mundo andino” (Escajadillo, 1989, p. 119) que presenta al indio de una manera borrosa, lejana y excesivamente estilizado o idealizado. Igualmente, el indio aparece incorporado y neutralizado, sirviendo en ocasiones a la búsqueda de lo exótico, junto a descripciones geográficas que carecen de espesor histórico. Para Escajadillo, algunas de las obras que se enmarcan dentro de esta categoría —aunque con diferentes variantes, distintas afiliaciones a movimientos literarios y a cuestiones estilísticas— son *El Padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui, *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, *Los hijos del sol* (1921), de Abraham Valdelomar y *La venganza del cóndor* (1924), de Ventura García Calderón.

⁶ Hay un debate crítico en torno a las novelas que se enmarcan dentro de la categoría de indianistas. Para Tomás Escajadillo, el indianismo es todo lo opuesto al indigenismo, es decir, para él no basta con que la literatura tenga un “sentimiento de reivindicación” hacia el indígena sino que además requiere de la “superación de ciertos lastres del pasado, especialmente la visión romántica del mundo andino”, así como una “suficiente proximidad” en torno al mundo novelado, el indio y el Ande” (1989, p. 118). De esta manera, para Tomás Escajadillo y para Antonio Cornejo Polar la intención social de una obra como *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner no basta para que sea catalogada como indigenista —así lo consideran Luis Alberto Sánchez, Julio Rodríguez-Luis y Henri Favre— ya que esa intención es absorbida por la idealización romántica y la falta de espesor psicológico, y, en esa medida, no desarrolla el proyecto del indigenismo, es decir, se queda en una descripción tipológica que no trasciende a una proximidad con el indio. De esta manera, *Aves sin nido* es una novela precursora y de transición, ya que combina “elementos de una tradición anterior del tratamiento del 'tema indígena', la tradición 'romántica' (que precisamente ha sido muy bien documentada por Concha Meléndez), con los 'nuevos', los de denuncia que se cometen contra el indio. Sin embargo, los 'nuevos' elementos oscilan entre la mera 'información', la 'documentación' no dramatizada de un atropello típico (los préstamos forzados, por ejemplo), y estos abusos teñidos por situaciones o lenguajes sentimentales (el abuso sexual de los curas serranos se entrelazan y terminan confluyendo con la situación tópica archi-romántica de los hermanos amantes, amantes que —sin saberlo— son hermanos)” (Escajadillo, 1989, pp. 119-120).

Por su parte, dentro del *indigenismo* se encuentra el *indigenismo ortodoxo* y el *neoindigenismo*. En el *indigenismo ortodoxo* se pone en circulación una *imagen* del indio de carne y hueso, y se pretende presentar de manera objetiva el universo indígena con el objetivo de vehicular un “sentimiento de reivindicación social” y una “suficiente proximidad” respecto a los personajes y a su mundo a través de la narración. Sin embargo, es inusual la narración en primera persona, y hay una rotunda diferenciación entre el estrato mágico y el estrato de la realidad:

Generalmente en los indigenistas ortodoxos: 1) se condena el estrato mágico por presentarse incomprensible o 2) se asume una actitud de «yo no opino», «una actitud que, en todo caso, *nos distancia* de ese estrato, que aparece así claramente señalado como una “creencia de indios” que podemos contemplar con o sin una sonrisa de benévola tolerancia, pero algo rigurosamente separado de lo que “nosotros” (los lectores y el narrador omnisciente) consideramos “la realidad” (Escajadillo, 1989, pág. 129).

La presencia de las características enunciadas anteriormente puede no presentarse de manera simultánea en una obra. De hecho, Escajadillo muestra ejemplos diferentes donde se manifiestan dichos elementos. Aquí se traen a colación con el propósito de ofrecer una caracterización general de los factores que pueden intervenir para considerar a una obra dentro del *indigenismo ortodoxo*. Algunas de las obras consideradas por Escajadillo dentro de esta clasificación son *Cuentos Andinos* (1920), de Enrique López Albújar, y *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría.

Por último, el *neoindigenismo* se caracteriza por la apertura de posibilidades artísticas, como las ofrecidas por el realismo mágico, para develar ciertas zonas míticas e inéditas del universo indígena. Se ofrece una intensificación poética y se adopta el estrato “(...) mágico-mítico-religioso (en cualquier tipo de combinaciones) como algo que se da en el mundo con la misma *naturalidad* que los ‘fenómenos naturales’, sea a través del lente del narrador omnisciente o mediante el punto de vista de un personaje” (Escajadillo, 1989, pág. 130). Igualmente, la problemática del indio se presenta en un escenario mucho más amplio: el conjunto de la sociedad nacional. Algunas de sus obras son *Nahuín* (1953) y *Taita Cristo* (1964), de Eleodoro Vargas Vicuña, *Los Ingar* (1955), de Carlos Eduardo Zavaleta, *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las*

sangres (1964), de José María Arguedas, *Redoble por Rancas* (1970) y *La tumba del relámpago* (1979), de Manuel Scorza, *Los ilegítimos* (1980), de Hildebrando Pérez Huaranca, y *Ángel de Ocongate y otros cuentos* (1986), de Edgardo Rivera Martínez.

Lo expuesto anteriormente ofrece una aproximación al proceso de evolución del indigenismo, teniendo en cuenta la interferencia de diferentes corrientes literarias –realismo, modernismo, romanticismo, novela histórica, nueva novela histórica–, así como la incorporación de diversos discursos disciplinares al interior de la novela latinoamericana, como es el caso del discurso antropológico durante el siglo XX (González Echevarría, 2011, p. 77), para finalmente destacar lo que connotan las estrategias de representación del indio empleadas. Estas búsquedas son teñidas de diferentes intereses ideológicos que bien pueden problematizar una situación social o justificarla, como en el caso del indianismo que, aunque presenta muestras de intenciones de reivindicación e imágenes positivas del indio, termina por neutralizar y “hacer natural” la distancia entre indios y mestizos.

Para terminar, cabe resaltar que el indigenismo –principalmente a partir del siglo XX– se presenta como negociación y resistencia frente a paradigmas de modernización, racionalidad iluminista e institucionalización del poder en América Latina, poniendo como eje central identidades marginales y fragmentadas que desestabilizan los discursos hegemónicos en torno a la unicidad de las identidades nacionales. En adición, el indigenismo es actualmente un impulso de liberación frente a formas de colonialismo e imperialismos nacionales e internacionales (Moraña, 2009a, p. 230), donde las causas indígenas se muestran a los autores como parte integrante de las luchas y del porvenir de toda la sociedad, de manera que la ficción expresa también las “propias angustias y deseos, los de un intelectual que percibe su país como una zona todavía ocupada” (Lienhard, 1990, p. 306). De ahí brotan las relaciones con el socialismo y las consiguientes integraciones que se dan en el *indigenismo ortodoxo* y *neoindigenismo* entre el indio, el drama de las clases sociales y un contexto general de la sociedad donde conviven indígenas y mestizos. Especialmente, en el indigenismo confluyen un cúmulo de imágenes distintas en torno al indio que parten de la interferencia del mundo indígena por un agente externo –su ejemplo paradigmático es la conquista–, y a partir de ello se moviliza una pluralidad conflictiva del proceso histórico de las sociedades andinas y del mismo proceso literario.

3. Circulación y recepción de *Los hijos del agua* y *Muy caribe está en relación a la historia y el indigenismo*

3.1 Susana Henao Montoya

Susana Henao Montoya nació en 1954 en Quimbaya (Quindío). Desde temprana edad presentó interés por la lectura y por la química, guiada de la mano de su padre Rafael Henao, quien fue farmacéuta y, en sus tiempos libres, lector. Susana Henao estudió en una institución católica en Quimbaya, donde tuvo sus primeros acercamientos con la Biblia y a la obra de autores como Jean-Jacques Rousseau, Fiódor Dostoyevski, Daniel Defoe y Jean-Paul Sartre. A los 19 años ingresó a la Universidad Tecnológica de Pereira, donde obtuvo dos años después el título profesional en Tecnología Química, aunque no ejerció como tal y se dedicó a su vida familiar⁷.

En los años ochenta Susana Henao inició su carrera como escritora, especialmente de cuentos, y en 1993 obtuvo el primer puesto en el Concurso Colección de Escritores Pereiranos con la obra *Crónicas de Temis* (1993). En 1995 ingresó nuevamente a la Universidad Tecnológica de Pereira y obtuvo, en 1999, el título profesional en Licenciatura en Filosofía. El mismo año de reingreso a la universidad fue ganadora del premio único en el Concurso de Novela del Gran Caldas con la novela *Los hijos del agua* (1995), la cual fue resaltada por el jurado como meritoria debido a sus aciertos estilísticos y a la lograda conjugación entre ficción, investigación arqueológica e histórica⁸.

Posteriormente, siguió el camino de los estudios literarios en su formación de posgrado con la especialización (obtenida en 1999) en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Caldas y la Universidad Pablo de Olavide. Igualmente, en el año 2005 alcanzó el título de Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Tecnológica de Pereira, con la tesis (publicada en 2009) *La ética narrativa en Gran Sertón: Veredas de João Guimarães Rosa* y *La tejedora de coronas de Germán Espinosa* (publicada en 2009). Desde el año 2001 se desempeña como docente en el área de humanidades, idiomas y literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, donde es investigadora activa de la línea de Estudios culturales y comunicación. Entre

⁷ <http://portalliterario.utp.edu.co/narradores/190/biografia>

⁸ El Acta del Jurado se encuentra presente al inicio de cada una de las dos ediciones que hay de la novela.

sus publicaciones académicas se encuentran "Pensar la formación humanista en la universidad. Un acercamiento epistémico pedagógico desde Luhmann y Morin" (2005), "Literatura femenina. El pensamiento narrativo en Dulce compañía de Laura Restrepo" (2007), "Germán Espinosa: sus cuentos y la religión" (2008) y *Me subo al barco y viajo en él. Relato de una experiencia de lenguaje en el mundo de los sordos* (2010).

En su carrera como escritora se encuentran títulos –además de los ya mencionados– como *Antesalas del paraíso y otros cuentos* (1993), *Memorias de un niño que no creció* (2003), *Crónica Satánica* (2004) –novela ganadora en el 2004 del primer puesto en el Concurso de Novela Aniversario Ciudad Pereira– y “palabras que se convierten en historias” (2016). Asimismo, Susana Henao se destaca como conferencista de temas literarios y ha dictado dado charlas en diferentes instituciones de Pereira, ciudad en la que vive actualmente.

3.2 *Los hijos del agua: novela de los destinos truncados*

*Los hijos del agua*⁹ presenta la vida de algunos personajes de la región de Gantina Masca, en un contexto prehispánico de la sociedad muisca, donde se desata una lucha entre diferentes cacicazgos indígenas por el dominio de lo que actualmente comprende una parte de Cundinamarca y Boyacá. La narración inicia con la imagen de Zhúe (divinidad representada por el sol) asomado en el cielo mientras observa la coronación de Tibatigua como cacique de Guatavita. Prontamente, el relato se encamina a mostrar el proceso de formación del muisca Tatí y todas las pruebas que tiene que afrontar para cumplir su destino, y alrededor de su historia se tejen las vidas de los otros personajes de la novela.

Tatí es un joven muisca que empieza su vida adulta tras haber elegido, en el rito de iniciación, las armas y un collar de piedras verdes, blancas y negras. La elección de objetos representa el destino y el oficio que los iniciados deben seguir. De esta manera, el sino de Tatí

⁹ *Los hijos del agua* es una novela publicada en su primera edición en 1995 por la editorial Planeta y, posteriormente, reeditada en 2011 por la editorial de la Universidad del Quindío en la *Colección Biblioteca de Autores Quindianos*, financiada por la Secretaría de Cultura de la Gobernación del Quindío. Esta última edición fue publicada en formato físico y electrónico, e incluye –a modo de introducción– el artículo “Los hijos del agua, de Susana Henao: El retorno al origen” de María Mercedes Jaramillo.

fue interpretado en relación a las armas e inició su entrenamiento como güecha (guerrero), al mismo tiempo que empezó a frecuentar al brujo Sutakone, debido a la conexión inexplicable que sentía con él y a la confusión de sus pensamientos en torno al destino que debía seguir. Con frecuencia, Tatí se manifiesta melancólico y deseoso de comprender las leyes que rigen su pueblo, y en vez de acatarlas las desafía cada vez más, pues, entre otras cosas, se enamora de su hermana Suazagascachía¹⁰. Debido a que el vínculo amoroso con su hermana no es permitido, Tatí acude donde el sumo sacerdote para que medie en su relación y obtiene el permiso para la unión, siempre y cuando logre pasar la prueba de vivir tres años por fuera de sus tierras y lejos de Suazagascachía.

A raíz de lo anterior, Tatí viste el collar elegido el día de su iniciación y se va con el brujo Sutakone a vivir en un asentamiento boreka. Allí, Tatí se inicia en la comunidad, después se hace cazador, se casa con Diakara y tiene a su hijo Erimiri. Luego, Sutakone le revela a Tatí que en ese lugar se cumplió parte de su destino, pues las armas tomadas el día de su iniciación no eran las de un guerrero sino las de un cazador. Una vez cumplido el plazo del destierro, Tatí decide regresar a Guatavita con su nueva familia y con el objetivo de desposarse con Suazagascachía. Sin embargo, este plan es retrasado porque el payé de los boreka guarda recelos contra Sutakone y Tatí intenta vanamente impedir que el payé mate al brujo.

Una vez enterrado Sutakone y doblado el tiempo de la prueba, Tatí emprende junto a su nueva familia el regreso a Guatavita. Al mismo tiempo se desata una rebelión contra el Zipa Saganmanchica, pues los demás caciques de la región se cansan de su poder dictatorial y del alto cobro de tributos. En la contienda mueren Tibatigua y los demás señores que llamaron a la guerra, por lo cual el sobrino del Zipa, Nemequene, toma el poder de Gantina Masca y comienza por reducir y desacreditar a quien se oponga a su reinado. A su paso, Nemequene les restó poder a los sacerdotes y a los ancianos, a la vez que anunció un nuevo tribunal bajo su mando y entronizó nuevos dioses y caciques en la región. El nuevo señor de Guatavita fue el guerrero Pkwakahuin, antiguo amigo de Tatí y a quien el joven nunca le perdonó que hubiese matado en

¹⁰ Prima paralela de Tatí. Suazagascachía era hija de una hermana de Xiety (madre de Tatí), por lo cual se consideraban como hermanos de clan en el sistema matrilineal de los Chías, y una relación entre ellos sería considerada como incesto.

su primera contienda a un amigo mutuo (Ubni). Igualmente, Pkwakahuin se instaló en el poder junto a su nueva esposa Suazagascachía, la cual se cansó de esperar a Tatí.

Con este nuevo panorama, Tatí llegó a Guatavita y se enteró de que sus antiguos maestros de guerra (Capa y Chutama) eran prisioneros de Pkwakahuin, que sus padres ya no vivían en el lugar y que todo lo que antes había conocido estaba siendo desmantelado. No obstante, Tatí decidió quedarse en su tierra y construyó un bohío con su familia en el lugar donde antes había vivido Sutakone. Además, Tatí hizo suyo el propósito de aprender a moverse entre la vida y la muerte para obtener la sabiduría y la capacidad de comprensión que había tenido Sutakone. Tatí, ahora viejo, entendió para sí que el único que había comprendido el designio de los dioses había sido Sutakone, y que los grandes señores y los chuques (sacerdotes) habían estado cegados por la soberbia.

La novela termina con Zhúe observando la situación en que quedó Guatavita. La deidad comprende que su gloria había quedado en el pasado, y su puesto usurpado por los nuevos dioses que ahora entronizaban los bárbaros. Tras la constatación de que la ley antigua estaba sepultada y la gente obligada a reconocer como suyos a otros señores y otros dioses, Zhúe se incendia hasta consumirse en su propio dolor y resplandor¹¹.

Los hijos del agua es una novela narrada en tercera persona por un narrador omnisciente que, aunque no hace parte de la historia, conoce los pormenores de su desarrollo así como los sentimientos y pensamientos de los personajes, a través de los cuales va focalizando la historia. El relato se divide en veinte capítulos más un epílogo, y los capítulos son numerados en lengua chibcha y son seguidos, en su mayoría, por el nombre de algún personaje o de un pueblo, y en una ocasión por el nombre de un ritual (Yuruparí). Igualmente, la novela cuenta con un listado de personajes, un glosario toponímico y un vocabulario de la lengua chibcha y de lo que la autora llama *lengua general amazónica* (LGA). También incluye el Acta del Jurado del Concurso de Novela del Gran Caldas y un mapa del territorio muisca.

¹¹ Henao, *Los hijos del agua*, p. 296.

3.3 Mario Escobar Velásquez

Mario Escobar Velásquez nació en Támesis (Antioquia) en 1928. Fue escritor, profesor y director de talleres literarios y de escritura creativa en instituciones como la Universidad de Antioquia, el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, el SENA y la Asociación Médica Sindical Colombiana - Seccional Antioquia. Estudió hasta segundo de bachillerato y siguió su formación como autodidacta siendo un lector muy ávido. Igualmente, Mario Escobar Velásquez dirigió la revista *Lanzadera*, de Coltejer, hasta el año de 1958. Estuvo a cargo de las ediciones entre el número 90 y el 355. Esta publicación periódica fue creada con el objetivo de democratizar la cultura y de acercar a públicos no especializados –obreros de la fábrica Coltejer y sus familias– al arte moderno, contemporáneo e internacional, y a temas literarios¹².

Con poco más de 50 años, Mario Escobar Velásquez empezó a publicar sus primeros textos y a conformar una vasta obra que reúne aproximadamente treinta títulos de diverso género, como el cuento, la novela, la crónica, la antología literaria, el diario, la biografía y un trabajo sobre la historia Urabá. En 1979 obtuvo el Premio Nacional de Literatura de la revista *Vivencias* con su novela *Cuando pase el ánimo sola* (1979), en 1988 el Segundo Premio Nacional de Reportaje y Crónica Periodística de la Universidad de Antioquia, y en 1999 el Premio Internacional de Cuentos Fernando González con el cuento “¿Te acuerdas Margaritón?”. Asimismo, en el año 2000 recibió el Premio de las Artes y las Letras del Departamento de Antioquia.

Mario Escobar Velásquez fue además ganadero, trabajó la tierra e incursionó en diferentes negocios. Alternó sus lugares de residencia entre su casa en el barrio Manrique (Medellín), una larga estadía en Urabá (Antioquia) –donde escribió gran parte de su obra, que versa sobre esa región– y en su casa de campo –llamada Mi Última Thule– en Santa Elena. Sus primeras obras fueron publicadas por Plaza y Janés, y por Thule Editores, sello editorial del propio autor. Algunas de sus obras más representativas son *Un hombre llamado Todero* (1980), *Marimonda* (1985), *Toda esa gente* (1985), *Antología comentada del cuento antioqueño* (1986), *En las lindes del monte* (1987), *Historias del bosque hondo* (1989), *Canto rodado* (1991), *Con sabor a fierro y otros cuentos* (1991), *Reportajes a la literatura colombiana* (1991), *Cucarachita*

¹² http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/ardila_boletin

Nadie (1993), *Historias de animales* (1994), *Del fervor a la crónica: veintiocho muestras* (1999), *Muy caribe está* (1999), *Urabá, en hechos y gentes 1502-1980* (1999), *Diario de un escritor: extractos* (2001), *Relatos de Urabá* (2005) y *Cuentos completos* (2006).

Mario Escobar Velásquez murió en Medellín (Antioquia) en 2007, a la edad de 79 años. Dejó un conjunto de obras inéditas, de las cuales han sido publicadas *Música de Aguas* (2007), *Chofer de taxi* (2015), *Itinerario de afinidades. Perfiles* (2015) y *Gentes y hechos de la aviación en Antioquia* (2017). Tras la muerte del autor, sus familiares y amigos conformaron la Fundación Mario Escobar Velásquez, la cual se encarga de conservar y difundir la obra del escritor antioqueño a partir de la reedición de obras publicadas, además del estudio y publicación del conjunto de textos que el autor dejó inéditos. En el año 2012 la Fundación Mario Escobar Velásquez reavivó el sello Thule Editores y en el año 2017 presentó la Biblioteca Mario Escobar Velásquez, una conmemoración de los diez años de fallecimiento del autor, y a través de la cual se inició un proceso de reedición de tres novelas –*Cuando pase el ánima sola*, *Canto rodado* y *Un hombre llamado Toderó*– y la publicación de un libro inédito, *Gentes y hechos de la aviación en Colombia*. En este trabajo participaron la Fundación Mario Escobar Velásquez y las editoriales EAFIT, Sílabas e Hilo de Plata¹³.

3.4 *Muy caribe está*: narración de un español desde otra posición cultural

Muy caribe está narra la historia de los días de juventud de un hombre español –su nombre no se indica en la novela–, quien vivió entre los indios caribes en el contexto de las empresas conquistadoras españolas en el Nuevo Mundo en el siglo XVI, específicamente en el territorio que actualmente comprende Urabá. El narrador es un nonagenario que en el presente del relato vive como huésped en un monasterio de España, y allí escribe una narración de las historias que presencié en el Nuevo Mundo, mientras que La Muerte lo acompaña y espera la finalización de su escrito para marcharse con él.

El narrador protagonista llega al Nuevo Mundo en un navío tripulado por su padrino Juan de la Cossa, y como todos los españoles embarcados fue en búsqueda de riqueza. Una vez

¹³ <https://www.eafit.edu.co/sitionoticias/2017/Las-letras-de-Mario-Escobar-Velasquez-recobran-su-vigor>

adentrados en el Golfo de Urabá, los españoles llegaron a un poblado de indios bravos comandado por Tirupí, poblado al que los invasores habrían de llamar San Sebastián de Urabá. Tras un primer encuentro, los españoles decidieron marcharse a otros territorios y Juan de la Cossa le propuso a su ahijado que se quedara viviendo por un tiempo de siete meses con unos indios en una isla a las afueras del golfo. El plan era que pasados siete meses de la Cossa regresaría en otra embarcación por su ahijado, y a este se le pagaría por el tiempo de estadía y por aprender la lengua de los indios, ya que los españoles requerían de un intérprete. De la Cossa acordó con el anciano del poblado (el Viejo) que su ahijado viviría con ellos un tiempo y a cambio les entregó un manajo de cuchillos, dos hachas y unas baratijas de vidrio de color¹⁴.

Posteriormente, el narrador relata que en esa isla vivió los mejores años de su vida junto a los indios caribes. Se asentó en un bohío, aprendió el trueque y a pescar, se enamoró de una india llamada Miel, se casó con ella y tuvieron un hijo. También se hizo amigo del Viejo y del proel (sobrino del Viejo), se despojó de sus ropas españolas y empezó a vestir solamente con una caracola que le protegía el pene de picaduras de animales, además de que fue aprendiendo la lengua y llevó un registro de ella. Casi a los dos años de su estadía con los caribes, el narrador empieza a idear un plan para fingir su muerte en caso de que alguna embarcación fuera a recogerlo. Por medio de los indios se enteró de que su padrino Juan de la Cossa había muerto en Turbaco tras un enfrentamiento con otros nativos, en el que los españoles liquidaron a gran parte de la población. Debido a esto, los caribes empiezan a planear una estrategia de guerra para cuando los Ibéricos vuelvan por sus tierras a invadir, y en alianza con indios de otras islas (también caribes) empiezan a preparar armas y veneno con el cual ungir sus flechas.

Preparados anticipadamente para una futura guerra, el Viejo le pide al narrador que si llega alguna embarcación se vaya con los españoles, pues los indios lo necesitan como informante. Al poco tiempo arriban dos embarcaciones lideradas por Alonso de Ojeda, y en las que también se encuentran Vasco Núñez de Balboa y Francisco Pizarro. El narrador, muy a su pesar y porque ya se reconoce como indio, se va con los españoles y se adentran en el golfo de Urabá, donde ambas embarcaciones quedan varadas en el poblado de Tirupí. En esa isla mueren muchos españoles a raíz del hambre y de las constantes batallas con los caribes, quienes aprendieron de lo sucedido en Turbaco para planear los ataques contra los españoles. En esa isla

¹⁴ Escobar, *Muy caribe está*, p. 44.

se encontraban también el Viejo y el proel, quienes acudieron al llamado de guerra y, una vez allí, mantuvieron constantes encuentros con el narrador para que les informara de los planes de guerra de los españoles.

Después de muchos enfrentamientos con los indios y tras no poder vencerlos, los españoles encuentran la forma de dejar el poblado e irse en la embarcación de Diego de Nicuesa, quien accede llevarlos solamente hasta otro poblado cercano. En este lugar, se funda la ciudad de Santa María la Antigua del Darién y Vasco Núñez de Balboa se proclama como alcalde del nuevo orden, a la vez que empieza a gestar la idea de una conquista hacia el mar del Sur (el Pacífico).

Posteriormente, el Rey Fernando envía a Pedro Arias Dávila como el nuevo gobernante de Santa María la Antigua del Darién. Tras el desembarco de Arias Dávila y de 1500 españoles, todos los indios huyen del poblado y de otros territorios cercanos para asentarse en un lugar nuevo, a la vez que organizan una rebelión –comandada por Panquiaco¹⁵– y dan muerte a todos los hombres comandados por Arias Dávila. Luego de este episodio, el hambre se apodera de Santa María la Antigua del Darién y mata a muchos españoles en un período de dos años. Finalmente, el narrador vuelve a vivir nuevamente con los indios caribes y concibe un segundo hijo con la sobrina del Viejo. También, se señalan otros acontecimientos alrededor de la empresa de conquista a Perú, pero el narrador no se detiene mucho en ellos pues son hechos que no vivenció. La narración concluye con la finalización del proceso de escritura del protagonista, y con su disposición a reunirse con La Muerte.

¹⁵ El príncipe Panquiaco es hijo de del cacique Careta y poco después de la fundación de Santa María la Antigua del Darién su poblado fue sometido también por los españoles. Panquiaco es presentado por el narrador como un joven habilidoso en el combate y en el uso de las palabras. Además, el narrador señala su importancia en la conquista de otras comunidades indígenas, pues gracias a él Vasco Núñez de Balboa pudo instaurar alianzas y tener el control sobre Santa María la Antigua del Darién y otros poblados aledaños: “Cuando después, en este después del convento y de mis años viejos, he leído a los Cronistas de Indias y a sus palabras de asombro por la hazaña cumplida por Balboa, y de la rapidez con que la cumplió el cuerpo expedicionario y de la, ¡apenas!, única lucha que sostuvo, o más bien matanza, contra una tribu, hallo que se omite o ignora la labor del indio Panquiaco. Sus muchas expediciones previas, sus diplomacias con cada tribu, los pactos celebrados a nombre del ausente Balboa, la ruta que él, Panquiaco, pre-estableció con muchos cuidados y conocimientos. Es cierto, sí, que fue el genio del hidalgo el que concibió entera la campaña, pero que quien la realizó fue el indio genial. A éste se le omite a la hora de “la gloria” (¿para qué sirve?) y es una injusticia” (Escobar, 1999, p. 313).

Muy caribe está es una novela relatada en primera persona intradiegetica, por un narrador que organiza la escritura a través de un ejercicio de memoria. De esta manera se justifican las continuas prolepsis y las pausas en la continuidad del relato, ya sea para hacer una reflexión del presente de la vida del narrador o comentarios en torno a esos días de felicidad en el Nuevo Mundo, donde el narrador se concibe a sí mismo como indio y se aleja de los ideales conquistadores. La novela se divide en tres capítulos, y a partir de la mirada del narrador se van incorporando los otros personajes. Constantemente, hay un juego de comparación y un ejercicio de interpretación de la historia y de las Crónicas de Indias, pues el narrador hace énfasis en su vivencia y en las diferencias que encuentra en la narración de los hechos a través de fuentes históricas.

3.5 Recepción de las novelas por parte de la crítica literaria

En “Historia cultural en la actual narrativa quindiana” Zahyra Camargo¹⁶ propone entender la obra general de Susana Henao Montoya, de Gloria Chávez Vásquez y de Gloria Cecilia Díaz Ortiz en relación a procesos de regionalización, los cuales dialogan con un contexto local, nacional e internacional y dan paso a una síntesis de la historia cultural (2000, p. 481). Para Camargo, en los textos de las autoras mencionadas anteriormente se instalan espacios sociales y sujetos plurales (el indígena, el popular, el inmigrante y la infancia) que problematizan las identidades y el pasado cultural de la región del Quindío, a la vez que dan paso a “(...) nuevas formas de mirar e interpretar el mundo que invocan otras reaperturas del ser, de lo social y de lo plural” (2000, p. 498).

Con respecto a *Los hijos del agua* de Susana Henao, Zahyra Camargo señala que es una obra en la que se teje una porción de la historia nacional y en donde se indaga por la identidad a partir de las raíces (2000, p. 494). Igualmente, Camargo señala que la novela de Henao se compone a partir de dos hilos argumentales: el de los textos históricos acerca de los muisca y la historia personal de Tatí, los cuales hacen parte de un entramado dialógico que vincula las voces individuales y colectivas. Para Camargo la forma de la novela se dirige y organiza a través de

¹⁶ Zahyra Camargo tiene otro estudio titulado “Susana Henao Montoya: el texto indígena y social, un rescate de la memoria y la palabra olvidada”, pero no fue posible el acceso a él y por eso no se encuentra reseñado en este trabajo.

una construcción mítica y simbólica; mientras que su contenido se orienta a través de la lectura distinta que hace Henao sobre las fuentes y sobre el universo indígena referente (2000 pp. 495-496).

En cuanto al vínculo con la tradición indigenista, Zahyra Camargo destaca que *Los hijos del agua* se distancia de la narrativa indigenista que denuncia la opresión del indígena, a la vez que emplea una estrategia que se aleja de la vista “del lado blanco” para entender el universo muisca desde su interior. Además, la novela se aleja todavía más de dicha tradición al recrear un universo indígena anterior a la llegada de los españoles (2000, p.497). Finalmente, la autora concluye que la novela de Susana Henao indaga en los intersticios de la historia para poner en un primer plano la vida de sujetos minoritarios y rescatarla del olvido de la historia y de la memoria (2000, p. 497).

De otro modo, en “*Los hijos del agua*, de Susana Henao: el retorno al origen” María Mercedes Jaramillo propone un acercamiento a la novela a través de diferentes componentes sociales como el mito, el rito, el símbolo y el animismo. El objetivo del estudio es señalar la operatividad de dichos elementos en la narración y su importancia en términos de la verosimilitud del relato, a la vez que se destacan como piezas claves de un mosaico de culturas indígenas que se conectan y se confrontan. Para María Mercedes Jaramillo, “El acierto de la autora es recrear el mundo de los pueblos aborígenes sin deshumanizarlos con idealizaciones paternalistas o con degradaciones satanizantes, frecuentes en las aproximaciones a otras culturas que no compartan los mismos valores o tradiciones” (2005, p. 200).

Igualmente, la autora destaca que a través de los diferentes contenidos míticos en la narración se ofrece una apertura hacia la vigencia actual de las cosmogonías amerindias, las cuales se presentan en clave histórica –ejemplo de ello son las leyendas de la cacica Guatavita y de la ceremonia de El Dorado– para interpretar e imaginar las huellas de identidad y los orígenes de la nación (2005, p. 192). La complejidad del universo indígena narrado se expresa mediante la confrontación interna de los muisca y es representada por Tatí y Zhangúe, a partir de la preferencia de ritos a la divinidad lunar de Chía y a la de la divinidad solar a través de Zhúe y Bochica en Guatavita, lo que también implica una diferencia en los sistemas: para los chías rige el matriarcado y para los guatavitas el patriarcado (2005, p. 196). De igual manera, en la novela

se manifiesta una confrontación intercultural entre muiscas y borekas, quienes tienen diferentes ritos, costumbres, leyes y dioses (2005, p. 198).

Jaramillo argumenta que mediante los ritos se conecta la vivencia de los dioses con los seres humanos en la narración, a la vez que se destacan las diferentes etapas de la vida humana y las fases de cambio en la naturaleza (2005, pp.194-195); con los símbolos se personifica a los dioses, específicamente a Zhúe por medio de connotaciones morales e intelectuales (2005, p.196), y también se establecen paralelos entre ciclos vitales, estacionales, de trabajo y de cultos (p.194). Y mediante el animismo se da la integración de diversos órdenes (el de los espíritus, el de la naturaleza, el de los animales y el de los dioses) en la existencia humana (2005, pp. 194-195).

Finalmente, Jaramillo sostiene que Susana Henao crea en su novela modelos virtuales de la cultura muisca y amazónica que también se alimentan de anécdotas personales de los personajes (Tatí, Tibatigua y Sutakone), y dan paso a la recreación de un universo social, religioso, político e ideológico que acerca al lector a la cosmogonía de dichos pueblos, a su tradición y a sus formas de relacionamiento humano, con la naturaleza y con los animales. De igual manera, a través del mito se manifiesta en la novela un modo en que el ser humano busca respuestas y soluciones a determinados problemas o carencias (2005, p. 200).

Por otro lado, los estudios en torno a *Muy caribe está* ubican a la obra en relación a la novela histórica y a la nueva novela histórica, destacando el trabajo previo del autor en cuanto a documentación histórica y su conocimiento sobre la región de Urabá. Por su parte, Jairo Morales en "*Muy caribe está*" se enfoca en la relación de la novela con el discurso histórico – especialmente con las Crónicas de Indias– y llega a la conclusión de que, más que historia novelada, el libro de Mario Escobar Velásquez es una novela en la que la ficción subordina el relato histórico, para dar paso a la construcción de personajes complejos que nutren de vida los hechos históricos (2005, p. 116). Para Morales, *Muy caribe está* es una novela de personaje enmarcada en un periodo histórico concreto, y su verosimilitud –e independencia del relato histórico– se logra principalmente a partir del recurso de la escritura del libro que lleva a cabo el narrador, lo que crea la ilusión de que la lectura de la novela coincida con ese proceso de escritura (2005, p.117).

Asimismo, Jairo Morales resalta que la construcción del narrador en la novela radica en su individualización, y en mostrarlo como un personaje contradictorio a través de sus sentimientos, del lugar que ocupa entre las dos culturas y de su relación con la muerte. Este hecho también se extiende a los demás personajes de la obra –por medio de la punto de vista del narrador– y rompe con una relación maniqueísta entre buenos y malos, a la vez que permite que esas individualidades se enmarquen en una situación colectiva que sobrepasa los datos históricos y las cifras al mostrar personajes más humanos (2005, p. 118). Por último, y aunque Morales elogie la novela, señala que hay un problema con la sintaxis y el uso de anacronismos que en ocasiones es desmesurado e innecesario, pero esto se compensa con “las imágenes bien logradas” (2005, pp. 117-118) que también abundan en la novela.

De manera similar, en el texto “La verosimilitud en la novela histórica *Muy caribe está: una posibilidad de interpretación*”, Natalia Maya Ochoa propone que la verosimilitud en la novela se da a partir de la construcción de un código que supedita la narración histórica hacia una exégesis desde el presente, y que parte de las inquietudes que la historia no responde –de sus vacíos– para reconstruir una narración sobre lo que pudo haber sido, dando paso a una interpretación no solo de la historia sino de los diferentes registros que se van creando sobre ella en el tiempo (2012, p. 16).

Por otro lado, Pablo Montoya, en *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*, compara la propuesta de *Muy Caribe está* con otras novelas que también se ocupan de una visión de la Conquista, como *Ursúa* (2005) de William Ospina y *El entenado* (1983) del argentino Juan José Saer, destacando que la novela de Mario Escobar se compone a través de una visión de los vencidos que presenta de manera diferente la Conquista, y que parte de la experiencia previa que la literatura contemporánea tiene con la representación de la alteridad (2009, p. 123).

De igual manera, Montoya destaca que en la narración se dan anacronismos y elementos contemporáneos que fracturan la construcción ideológica de la época referida, lo que da cuenta de una visión de la historia más actual que se corresponde con la perspectiva personal que Mario Escobar Velásquez proyecta mediante los personajes (2009, pp. 123-124). En este sentido, Montoya señala que el narrador de la novela es más cercano al “paradigma del mestizo beligerante latinoamericano” (2009, p. 123) y que sus valoraciones son apoyadas en el juicio

antropológico, por lo cual Montoya propone que el saber del autor es más empírico que teórico o bibliográfico (2009, p. 125), aunque la novela se base en la *Historia general y natural de las Indias* (1851-1855) de Gonzalo Fernández de Oviedo. Para Montoya, el conocimiento de Mario Escobar Velásquez sobre la región de Urabá es lo que permite la incorporación en la novela de elementos de flora y fauna, que escapan de una óptica exotista para ser presentados como una prolongación del ser humano (2009, p. 126). No obstante la buena valoración de la novela, Pablo Montoya señala que en ella también converge la utopía del buen salvaje, pues el narrador presenta –en ocasiones– el paisaje como paraíso y a los nativos de forma idealizada (2009, p. 127).

Juan Carlos Orrego Arismendi en “Servida por la historia y a su servicio: *Muy caribe está* a más de una década de su publicación” ofrece una síntesis de las posturas críticas de Jairo Morales, Álvaro Pineda Botero y Pablo Montoya en torno a la obra, para luego dar paso a su propuesta y ampliar un panorama de las fuentes documentales de las que bebe la novela, pues señala que los críticos referidos pasan por alto la pluralidad de fuentes de las que parte Mario Escobar Velásquez, que además del tratado de Oviedo se nutre también de la *Historia de las Indias* (publicada en 1876) de Bartolomé de las Casas y *La crónica del Perú* (1553) de Pedro de Cieza de León. (2010, p. 55). A partir de la diversidad de fuentes, Orrego señala que en la novela se desarrolla una relativización y desacralización de discursos historiográficos en función de las necesidades estéticas de la narración (2010, p. 56). Asimismo, el autor enmarca a la novela dentro de una perspectiva indigenista y señala su aporte a la narrativa colombiana, ya que propone una mirada que se sale de moldes esencialistas al presentar a españoles e indios más allá de modelos dicotómicos, como buenos y malos (2010, p. 57). Para Orrego lo anterior se logra principalmente a través de una madura comprensión antropológica que se emplea en la novela para llenar los vacíos históricos, y, aunque es un elemento anacrónico, se hace necesario en la producción literaria colombiana porque permite mostrar a las comunidades indígenas prehispánicas mediante su humanidad (2010, p. 57).

De otro modo, Wilson Cano Gallego, en “La imagen del indio Caribe y el español conquistador en *Muy caribe está*: un cuadro de semejanzas”, plantea que la novela ofrece un balance –a partir de las similitudes y diferencias– entre las imágenes de indios y españoles para mostrar figuras de carne y hueso que se enfrentaron en las primeras décadas del siglo XVI. De

igual forma, Wilson Cano enmarca a *Muy caribe está* dentro de la nueva novela histórica y destaca como características la ficcionalización dramática de los personajes históricos, los anacronismos (2013, p. 224), los vínculos intertextuales del narrador con el registro histórico y el componente metaficcional (2013, p. 225). Por último, el autor señala que a través de la figura de la mujer caribe en la novela se fractura el cuadro de semejanzas entre indios y españoles, pues esta es presentada como un agente clave para orientar las acciones del narrador protagonista. En adición, el autor destaca que la mujer caribe se introduce en la novela bajo una perspectiva que es ajena a los estereotipos eróticos, pues actúa de acuerdo a su voluntad y deseos, lo que hace que su rol sea más cercano al de la mujer del siglo XX (2013, p.240).

En *La escritura del español conquistador: un proceso de transculturación en Muy caribe está*, María Isabel Cañola analiza cómo el proceso de documentación del narrador protagonista permite la transculturación de algunos de sus valores, a la vez que su proceso de escritura –en el contexto letrado– se manifiesta como una actitud inconsciente que reproduce la conquista epistemológica (2017, p. 49). De igual manera, la autora señala que en la documentación histórica y la narración de la novela hay elementos claves, como la incorporación de anacronismos, distorsiones de la historia, referencias a textos a los que acude el narrador, la metaficción, la parodia y el carnaval (2017, p. 25). Estas características permiten comprender funciones de la nueva novela histórica que se ponen al servicio de la ficción y que ponen como eje central una estrategia paródica, la cual se deriva del proceso de transculturación del personaje y de la conciencia de la escritura como clave enunciativa. Para la autora, los componentes anteriores dan paso en la novela a una reflexión histórica de cuestiones que no han sido aclaradas desde el discurso histórico, y, a su vez, permiten comprender la integración y los aportes de *Muy caribe está* al género de novela histórica (2017, p. 67).

En *Memoria ficcional: contextos y voz narrativa en Muy caribe está de Mario Escobar Velásquez*, Julia Escobar Villegas examina las formas en que se narran el mundo histórico, el de la naturaleza y el de los animales en la novela. Asimismo, se acerca al conjunto de elementos que caracterizan a la novela y a la nueva novela histórica en América Latina, y propone la categoría de “memoria ficcional” como eje que comprende los rasgos distintivos de la novela histórica en *Muy caribe está*. Para Villegas, esta es la manera particular en que la novela propicia –por medio de la organización de recuerdos– la metaficción y la parodia, además de que incluye una

perspectiva antropológica –en el sentido en que se aleja de la idealización para proyectar un esfuerzo de objetividad y mirada compleja sobre la caracterización de las culturas indígena y española– y filosófica para acercarse al relato histórico (2018, p. 61). Sumado a esto, la autora propone que la omisión en la novela del nombre del narrador protagonista es un vacío de identidad que indica que el narrador, además de personaje de carne y hueso, es “la representación literaria de una conciencia distinta, que es tanto una posibilidad en la historia como una posibilidad diferente para la interpretación de esta” (2018, p. 61).

Por último, en *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia*, Juan Carlos Orrego indica que *Muy caribe* está manifiesta una confianza documental que reproduce de manera fidedigna los relatos de algunos cronistas, como Bartolomé de Las Casas y Cieza de León, y a partir de los vacíos de información que Mario Escobar Velásquez encuentra, se abre paso en la novela a la imaginación literaria y a la adrede subversión parcial de las fuentes (2020, p. 69). Igualmente, Orrego expone que la experiencia de Mario Escobar Velásquez tras vivir largo tiempo en la región de Urabá se constituye como otras de las fuentes primordiales que se emplean en la novela, la cual se nutre de referencias etnológicas para caracterizar la vida indígena durante la Conquista, e incluso Orrego llega a considerar que Escobar también recurre a “algún tipo de experiencia etnográfica personal para conferir vigor antropológico al relato” (2020, p. 70). Por último, Juan Carlos Orrego muestra que la heterogeneidad de la representación de indios y españoles en la novela cuenta con rasgos realistas, de reivindicación indigenista y de equivalencia moral entre unos y otros. Además de esto, la novela acentúa el vínculo con la disciplina antropológica al enfatizar que el concepto de indio es una categoría arbitraria con la que se denominó, más que a los caribes o a los indios, la relación de dominación del continente americano frente al yugo español (2020, pp. 71-72)

Ahora bien, en los estudios críticos acerca de *Los hijos del agua* y *Muy caribe* está se señalan aspectos como las relaciones con la historia y los alcances de las narraciones para interpretar aspectos vigentes de nuestra sociedad actual. También se analizan las particularidades que asumen las narraciones para presentar el universo indígena desde una mirada compleja y humana, la cual se supedita al hecho literario a partir de la organización ficcional para crear relatos verosímiles. Frente a esto, se agrega la necesidad de estudiar las novelas en clave de la literatura indigenista y, sobre todo, de su evolución, pues a partir de ese foco se entienden las

narraciones como ejercicios culturales que se sitúan en un núcleo conflictivo de constitución, y como una respuesta e interpretación de imaginarios sociales sobre universos indígenas que circulan en un contexto mestizo, aunque en ocasiones las narraciones se presenten como una mirada “desde dentro” del universo indígena. Un acercamiento desde esta perspectiva también permite entender las características formales que emplean las novelas como resultado de la adecuación de un referente que pertenece a otro orden sociocultural (el universo indígena).

En este sentido, la propuesta de este trabajo se encamina en el siguiente capítulo hacia un acercamiento de las implicaciones del referente en el desarrollo formal de las novelas, como son el hecho de que a través de la individualidad de los personajes se expanda una significación más colectiva, que se presente el universo indígena a partir de la interferencia de su universo –en *Los hijos del agua* la interferencia se da principalmente con los borekas y en *Muy caribe está* con los españoles– y que los componentes míticos sean procesados a partir de recursos épicos e históricos. Esto con el objetivo final de comprender cómo las imágenes del indio propuestas en las novelas hacen parte de un ejercicio de representación, a partir del cual la novela indigenista colombiana contribuye a la creación y circulación de imaginarios sobre un Otro que hace parte del mismo contexto nacional.

Sin embargo, para ponernos en situación de emprender el análisis de las novelas es necesario que, antes, redondeemos nuestro examen crítico con la revisión de algunos trabajos panorámicos sobre la novela indigenista en Colombia, ya que esto permite enmarcar *Los hijos del agua* y *Muy caribe está* en una tradición indigenista latinoamericana que adopta formas particulares en el país, y que se relaciona con las imágenes del indio que circulan en nuestro imaginario colectivo.

3.6 Panorama de la novela indigenista en Colombia

En Colombia, la producción de novela indigenista es vasta y cuenta con un proceso de desarrollo similar al que ha tenido el fenómeno en países como Perú y Ecuador (Orrego, 2012, p. 49). Así,

en el siglo XIX, un conjunto de novelas colombianas de tema indígena¹⁷ se manifiesta a través de una expresión indianista en la que se busca una emoción exotista, y se crea una imagen lejana del indio en la que domina una moralidad occidental a la hora de interpretar el referente (Orrego, 2012, p. 35).

Para el siglo XX se aviva en la literatura de tema indígena¹⁸ en Colombia “(...) una conciencia solidaria y reivindicatoria frente a la situación del indígena, aunque en un plano sobre todo humanitario y no económico (...)” (Orrego, 2012, p. 37). Específicamente, a partir de los años cuarenta¹⁹ surge de forma explícita el reclamo de pan y tierra para el indio, que ha sido afectado por la incautación de tierras por parte de los blancos. Y posteriormente²⁰ se encuentran ecos del planteamiento político de Manuel González Prada –precursor ideológico en el siglo XIX del indigenismo en Latinoamérica–, quien señalaba que la problemática del indio es una cuestión económica y social, más que pedagógica:

La condición del indígena puede mejorar de dos maneras: o el corazón de los opresores se conduce al extremo de reconocer el derecho de los oprimidos o el ánimo de los oprimidos adquiere la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores. Si el indio aprovechara en rifles y cápsulas todo el dinero que desperdicia en alcohol y fiestas, si en un rincón de su choza o en el agujero de una peña escondiera un arma, cambiaría su condición, haría respetar su propiedad y su vida. A la violencia respondería con la violencia, escarmentando al patrón que le arrebató las lanas, al soldado que le recluta en nombre del gobierno, al montonero que le roba el ganado e bestias de carga. (González Prada, 1978, p. 19)

Por otra parte, *Los hijos del agua y Muy caribe está* se publican en el marco de una producción finisecular de novela de tema indígena en Colombia, la cual se acrecentó en esos

¹⁷ Tales como *Yngermina o la hija del Calamar* (1844) de Juan José Nieto, *El último rei de los muiscas* (1864) de Jesús Silvestre Rozo, *Huayna Capac, Atahuallpa* (1856), *Los Pizarros* (1857), *Jilma* (1858) y *Los Gigantes* (1875) de Felipe Pérez.

¹⁸ Principalmente, a partir de la publicación de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *La obsesión* (1926) de Daniel Samper Ortega y *Toá. Narraciones de cauchería* (1933) de César Uribe Piedrahíta.

¹⁹ Con *José Tombé* (1942) de Diego Castrillón Arboleda.

²⁰ Con *La tierra es del indio* (1955) de Jaime Buitrago.

años²¹ a raíz de la conmemoración del Quinto Centenario (1492-1992) del descubrimiento y de la promulgación de la Constitución Política de 1991, en la que se declara al país como multiétnico y pluricultural²². Buena parte de esta producción integró en su creación investigaciones de corte etnológico e histórico (Orrego, 2020, p. 55), no solo en aras de la verosimilitud sino también como posibilidad para ahondar en la complejidad sociocultural de la Nación. Por ello, no es fortuito que el dictamen del jurado del Concurso de Novela del Gran Caldas señale como afortunada la relación entre ficción, investigación arqueológica e histórica que se teje en *Los hijos del agua*; y que la crítica literaria señale a *Muy caribe está* como una obra que se vale de la documentación histórica para proponer una interpretación, en clave de ficción, de los vacíos en torno a la historia de conquista en el golfo de Urabá.

Pese a la prolífica producción, la novela indigenista en Colombia es un tema precariamente trabajado por la crítica literaria. En este sentido, Juan Carlos Orrego Arismendi señala tres hechos para explicar la miopía de la crítica respecto a la novela indigenista: 1) la inclinación de los críticos a asociar la narrativa de tema indígena al indianismo, el cual se limita a una visión exótica del indígena, 2) la atención de los críticos hacia las obras más representativas, y 3) la fragmentación de la producción crítica en reseñas y textos especializados acerca de novelas específicas (Orrego, 2012, p. 50). Por su parte, Fabio Gómez Cardona indica que la ceguera e insensibilidad de la crítica frente a la producción indigenista en Colombia “(...) ha respondido a una visión dominante desde la sociedad llamada mayor o mayoritaria” (...) (Gómez, 2000, p. 55), lo cual pone sobre la mesa un asunto ideológico, y advierte la atención y el refuerzo por parte de la crítica a ciertos valores dominantes.

En este sentido, el siguiente capítulo se orienta a partir de un análisis de las relaciones de ambas obras con la novela histórica y la nueva novela histórica, a la vez que se presta atención a

²¹ Considérese, al respecto, la publicación de obras como *Los abuelos de cara blanca* (1991) de Manuel Mejía Vallejo; *Xue y la conquista* (1991) de Jorge Barrios Galvis; *Los hijos del agua* (1995) de Susana Henao Montoya; *Muy Caribe está* (1999) de Mario Escobar Velásquez y *El valle de los perros mudos* (2000) de Juan Gil Blas (Orrego, 2005, pág. 338). Y en lo que va del siglo XXI dicha producción continúa vigente, con novelas como *Miguel Kwetyu’, el invocador de espíritus* (2007) de Fernando Romero; *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas; *Moxa, El príncipe de Chía: enfrentamiento de dos mundos* (2013) de Omar Arango; *El Hijo del Sol* (2015) de Ernesto Zarza González y *El viaje del hombre dorado* (2018) de Mariela Vargas Osorno.

²² Miguel Rocha Vivas indica que en este contexto también se hace visible, a partir de 1992, “la primera generación literaria de escritores indígenas en el país: Berichá (u’wa), Abadio Green (gunadule), Vito Apūshana (wayuu) y Fredy Chikangana (yanakuna)” (2018, p. 2).

elementos formales, tales como el tipo de narrador, la construcción de espacio y tiempo, la visión animista de la naturaleza y una observación anacrónica del pasado. Esto con el propósito de mostrar cómo los elementos estructurales se vinculan a una función social de representación del indio, en la que se expande el sentido unívoco y prístino de la otredad para dar paso a un resbalamiento de sentido, el cual parte de la idea de que los indios son sujetos condicionados históricamente y que en los modos en que se representan todavía subyace un asunto de dominio, marginalidad y tensión que fue inaugurado por la Conquista y que, aún hoy, hace parte de nuestra realidad.

4. Imágenes del indio

El presente capítulo ofrece un acercamiento a las imágenes del indio en las novelas *Los hijos del agua* y *Muy caribe está*. Inicialmente, se tienen en cuenta las relaciones de las novelas con la novela histórica y la nueva novela histórica, con el objetivo de volver al postulado de Antonio Cornejo Polar, quien dice que la literatura indigenista evoluciona según las pautas de la literatura occidental y comprende también las particularidades que caracteriza a la literatura latinoamericana (2013a, p. 114). Posteriormente, se refieren algunos elementos estructurales empleados en las novelas que repercuten en las representaciones sobre el indio, tales como la adecuación del referente, sus implicaciones en el tipo de narrador, la construcción del espacio y tiempo, así como una construcción animista de la naturaleza. Igualmente, se analizan algunos elementos en las novelas (distancias y aproximaciones) que funcionan como agentes sociales en los relatos y que contribuyen a configurar una imagen del Otro a través de un lente antropológico.

Para comenzar, es importante resaltar que, de acuerdo con Roberto González Echevarría, la novela latinoamericana en su proceso de evolución ha buscado legitimarse a partir de la incorporación e imitación de distintos discursos hegemónicos para vehicular “la verdad”: “(...) el discurso jurídico durante el periodo colonial; el científico, durante el siglo XIX hasta la crisis del decenio de 1920; el antropológico, durante el siglo XX” (2011, p. 77). De manera que, en su búsqueda identitaria, la novela latinoamericana ha encubierto su cualidad literaria al presentarse a través del conocimiento autorizado de otras disciplinas. Conocimiento que luego se subordina al proceso artístico para dar paso a la afirmación narrativa de la verdad literaria; y a una renovación de los procesos de constitución de la novela en sincronía con las exigencias históricas y sociales del contexto en el cual opera. Lo anterior equivale a decir que: la novela latinoamericana se vale del prestigio y del poder simbólico que ocupan determinados discursos para dirigirse a las visiones de mundo y a las variaciones en los modos de representación.

4.1 Relaciones de las novelas con lo histórico

En *Los hijos del agua* la historia y la arqueología se emplean como ejes constructores del tiempo y el espacio en el relato: un tiempo que, por un lado, se muestra según la movilidad de los personajes y sus acciones en la guerra. Y, por otro, según los ritmos de los ritos, anclados a espacios específicos pero que conllevan también una movilización colectiva de continuidad de la vida en comunidad²³. Por su parte, el espacio se compone a partir de la descripción de la región de Gantina Masca, de las distintas instancias sociales y de la transformación artística del mundo en un paisaje que no solo funge como espacio de contemplación y “vista hacia un pasado”, sino como lugar que deja huella en la psique de los personajes y que tiene que ver con las formas en las que se representan el mundo. Ejemplo de esto es la relación de los nombres muiscas en la novela con atributos del plano social que son asignados al orden natural, como el de Siechoua (“Saludo del agua”), Suazagascachía (“Luna del amanecer”), Sutakone (“Amigo de las nubes”), y Tibatigua (“Capitán águila”) (Henaó, 1995, p. 298). Igualmente, la estampa paisajística se presenta como espacio de ensoñación y reflexión para el joven Tatí, pues es recurrente que a partir de esa exterioridad que el personaje está viendo (aparentemente inmóvil) haya una conexión con sus pensamientos:

El joven se retiró un rato a la orilla de la quebrada y se tendió bajo el gris parejo del cielo. Ayudaba a disolver los mechones despeinados de las nubes y jugaba a descubrir las formas que escondían en su caprichoso viaje sin rumbo. Sentía el aire fresco, la hierba húmeda y el canto del agua y los pájaros, pero poco a poco esas sensaciones se recogieron para dejarle lugar a la estampa de Suazagascachía llena de otros colores, de otra tibieza y de un inconfundible olor a humo de cedrela. Estaba mal que él pusiera sus ojos en ella, estaba mal que sus manos quisieran recorrerla y buscaran un lugar en su cintura, estaba mal que su pensamiento se enredara en las hebras negras de su pelo y estaba muy mal que anhelara tan desesperadamente su presencia. Trataría de no verla, pero si su

²³ Para Claude Levi-Strauss (1964), los mitos y los ritos no se alejan de la realidad sino que “(...) ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión que estuvieron (y siguen estándolo sin duda) exactamente adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: los que autorizaba la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible” (p. 35).

corazón se negaba a obedecerle iría donde tuviera que ir, donde Zhangué si fuera necesario, para que él hablara con Bachué. Le pediría a la diosa que lo dispensara de la observancia del tabú. Suazagascachía era su hermana de clan, pero sin ninguna culpa ni intención se enamoraron. Era otra vez la ley antigua imponiéndole a su alma el disfrute del sentimiento. (Henao, 1995, pp. 118-119)

Este avistamiento del paisaje para mirar al interior es constante en la juventud de Tatí, y no solo se presenta como motivo para la imaginación y el recuerdo, sino que a partir de ello se empieza a tejer la tensión individual del personaje en relación con las instituciones sociales que regulan su comunidad. Las potencias espaciales le permiten al protagonista de la novela encontrar un punto de fuga en su cotidianidad, a la vez que son elementos claves para el desarrollo de su destino, pues la constante contemplación que hace de la naturaleza finalmente lo lleva a comprender que la sabiduría de su maestro (el brujo Sutakone) residía en ser capaz de moverse entre sus propias vida y muerte; en abandonar su cuerpo para adoptar las formas de animales, del aire y del resplandor, haciendo para sí una comprensión más amplia en la que se deshace un orden para expandir su significado y su potencia a través del animismo.

En el segundo plano del relato se presenta la narrativa histórica y arqueológica, la cual se ocupa de un período prehispánico específico: el origen del pueblo muisca y el encadenamiento de sucesos que llevaron a la caída de un orden. Igualmente, se tejen las disputas entre los grandes señores de Gantina Masca en su lucha por el poder, se expresan elementos de cohesión e identidad del pueblo que se vinculan a la historia de los orígenes a partir de los dioses, los ritos y los símbolos. El nexo entre historia y arqueología en *Los hijos del agua* es una estrategia complementaria que también emplea la novela histórica en aras de la verosimilitud: por medio de la historia se significa la sucesión de acciones insignes, tanto individuales como colectivas y a través de la arqueología se conectan los sucesos con el espíritu de una época y, en sintonía con lo referido por Donald McGrady en relación a la novela histórica, con la particularidad que adoptan las formas de vida en un contexto específico (McGrady, 1962, p. 24)²⁴.

²⁴ Para Donald McGrady, la particularidad del registro arqueológico es un elemento externo a la novela y tiene que ver, más bien, con la manera en que los autores se acercan a una época anterior a la de su vivencia (1962, p.24). Igualmente, McGrady cita el caso de *Salambó* de Gustave Flaubert para ejemplificar el desfase en el material

La narración de hechos históricos y la presentación de un contexto prehispánico se anclan a partir de las acciones de los personajes y de la circularidad en metadiégesis temáticas: pequeñas analepsis que incluyen alguna característica del relato general y que, en ocasiones, tienen una función ejemplarizante al intentar conducir las acciones de los personajes dentro de las normas establecidas. Son historias aleccionadoras que enfatizan el porqué de las tradiciones, la vigencia de su continuidad e introducen marcas de oralidad.

Por otra parte, el narrador del relato en *Los hijos del agua* es omnisciente, además de impersonal y solapado, ya que su función en la configuración de la estructura narrativa se minimiza para dar la impresión de que la historia se muestra a sí misma de manera objetiva y cronológica. El narrador conoce los hechos y los pensamientos de los personajes, aun cuando son dioses, y a partir del conocimiento de todos los entresijos de la historia propone una cadena causal en la que se imbrican las acciones y los accesos a la conciencia de los personajes, principalmente la del protagonista.

Si bien el narrador no actúa explícitamente como portavoz moral de la obra, es quien tiene la función de representar y controlar el relato, y el hecho de que el segundo plano del relato se contraste con un primer plano sobre el proceso de formación de un joven muisca —que cuestiona los ideales de progreso y no se reconoce completamente dentro del orden establecido—, conduce al lector a una identificación con una imagen de sujeto no determinado sino condicionado históricamente; y que, a su vez, se abre camino para enfrentar su propio destino, al margen de las grandes luchas y los ideales de los grandes señores. De acuerdo con esto, la figuras de Tatí, su maestro Sutakone y su amigo Ubni, simbolizan, a la manera de la novela moderna, el fracaso del héroe y de las instituciones sociales, y manifiestan una apertura a la supervivencia a través de la individualidad y la diversidad de la otredad, al ser dotada de carne y hueso, de humanidad.

De manera que la disposición del narrador presenta al lector, por un lado, una circularidad en la concepción de la historia: pues una vez derrotado el tirano Saguanmanchica, se erige en el poder su sobrino Nemequene, quien da continuidad al proyecto de su antecesor y prolonga, una vez más, el irremediable sometimiento y la imposibilidad de cambiar el curso de la historia. Por

arqueológico cuando no se pone al servicio del funcionamiento narrativo, produciéndose, así, obras que se exceden en la exposición y en un propósito informativo.

otro lado, destaca la posibilidad histórica de habitar en los intersticios y de entender la suma de acontecimientos a partir de personajes que desafían la autoridad y que subvierten el orden monumental de la historia para encauzarlo por otra ruta. Para Donald McGrady (1962), la novela histórica obedece principalmente al criterio de verosimilitud que subordina la fidelidad histórica en aras de un encadenamiento creíble, de manera que se aprovecha el reconocimiento de los personajes o hechos históricos para orientar una narración principalmente acerca de acciones imaginadas o personajes contruados (McGrady, pp. 20, 21). De esta manera, las novelas históricas se distancian de propósitos pedagógicos para confundir la ficción con lo novelesco (McGrady, p. 23).

Sin embargo, *Los hijos del agua* parte de un periodo histórico que sí es referente para el lector pero no lo son los personajes, los hechos históricos que incluye ni algunas de las particularidades del contexto. La novela también incluye elementos paratextuales como un mapa del territorio muisca, un listado de personajes que va acompañado de una caracterización del nombre y de las funciones que ocupan en el orden representado, un glosario toponímico y un vocabulario. Estos son elementos, en gran parte, tomados del mundo del referente indígena y adaptados en *Los hijos del agua* para integrar el universo que produce la novela y al que ella se refiere, de manera que el lector tiene que ir constantemente a los apartados paratextuales para familiarizarse con la comprensión, a la vez que se refuerza la ilusión de contar con un documento etnográfico y con un lenguaje especial que soporta una construcción realista del relato (Favre, 1998, p. 68).

Igualmente, lo anterior tiene la intención de exhortar al lector a que reconozca otras versiones y aproximaciones a la historia como posibilidad de conocimiento; se dirige la mirada hacia un pasado con el objetivo de dar luces a un presente todavía en tensión, debido al proyecto inconcluso de la modernidad y a la coexistencia de dos estratos sociales en permanente conflicto (Pons, 1996, pp. 266-268). En la novela de Susana Henao se manifiestan diversas relaciones con la historia que remiten a distintos momentos de la novela histórica en América Latina, y en ella misma se problematizan las teorizaciones sobre novela histórica y nueva novela histórica, de manera que lo que interesa acá es señalar el manejo de las fuentes y sus implicaciones en la construcción del relato, más allá de ubicarla como novela histórica o nueva novela histórica.

En la novela tenemos un segundo plano en el que se proyecta un proceso homogeneizador de la identidad y en el que se justifica el progreso como el único curso a seguir, y aunque ese pasado prehispánico no se incorpora explícitamente en la novela como un asunto del presente, el hecho de que se refiera a partir de una descripción dinámica señala que es un asunto que todavía no está clausurado, a la vez que moviliza una imagen de un pasado mejor. El primer plano de la novela, centrado en la vida de Tatí, directamente cuestiona la versión que se proyecta en el segundo plano. Además, el derrumbamiento de Tibatigua y la consecuente destrucción de un orden (a través de la suplantación de dioses, de los cultos y ritos) reafirma lo que Ubni, el amigo de Tatí, comprendía para sí: “Todo progreso sólo facilita las cosas del zipa, vuelve más grandes sus botines de guerra y sus tributos” (Hena, 1995, p. 90), a la vez que la caída de la ley antigua aumenta el descreimiento de los personajes en las grandes figuras heroicas. En este sentido, la novela de Susana Hena también recurre a anacronismos que aportan una visión del presente de la autora hacia una ventana del pasado, cuestionando los residuos del proyecto moderno y las implicaciones de las pretensiones homogeneizadoras. Esta visión anacrónica del pasado y la relación de la novela con la historia, presente también en *Muy caribe está*, se relaciona con una idea de neoindigenismo que penetra en las categorías de heterogeneidad, multiculturalismo, transculturación y marginalidad con el objetivo de diferenciar la otredad de la totalidad. Para Mabel Moraña (2008a), el indigenismo es una respuesta histórica

(...) a los modelos de racionalidad iluminista y modernización, no como negación de la vigencia histórica de aquellos paradigmas, sino como indagación en las formas posibles de negociación y resistencia que permitieran preservar dentro de aquellos marcos las identidades no dominantes, y potenciar sus proyectos de liberación ante los variados imperialismos –internacionales y nacionales– que las asediaron desde sus orígenes. (p.230)

El vínculo de las dos novelas con procedimientos empleados por la novela histórica y la nueva novela histórica se debe al punto de partida indigenista, y a su consecuente constitución, que se desarrolla al interior de los parámetros de la novela occidental –como indica Cornejo Polar (2013a)– y en consonancia con la revisión de los proyectos históricos que han condicionado al referente.

Por su parte, el narrador de *Muy caribe está* es el personaje protagonista, quien condiciona abiertamente la narración de sucesos a partir de su experiencia y de su focalización. El relato, al contrario de *Los hijos del agua*, tiende a una progresión dilatada y comprimida, pues a partir del recurso de la memoria y de la escritura se establece un juego entre el presente del narrador y el pasado que narra, de manera que la continuidad del relato se establece a partir de los recuerdos del personaje (siendo constantes las analepsis y prolepsis) y de un intento por ordenarlos y darles sentido a partir de la escritura.

La subjetividad de un narrador que se presenta como hablante también implica un pacto de lectura en el que el carácter de realidad del discurso se vierte directamente sobre el destinatario (Benveniste, como se cita en Garrido, 1996, p. 108) y se orienta a partir de una función testimonial en la que se destacan consideraciones morales, intelectuales y emotivas acerca de lo narrado y en relación a las fuentes históricas referidas (principalmente crónicas sobre la conquista). De manera que hay una relativización del discurso que enfatiza que el acceso al conocimiento de la realidad solo es posible a través de la apariencia que esta adopta, por lo cual siempre depende de una cualidad subjetiva y no neutral de quien la percibe.

De acuerdo con lo anterior, la insistencia del narrador en la nitidez o no de sus recuerdos y en la intensidad sentimental que ellos le suscitan, conduce a una evaluación crítica de la historia que, a la manera de la nueva novela histórica en América Latina, señala nuevos procedimientos y relaciones que operan en la producción de sentido, tales como mirar el pasado a partir de los silencios y de la exclusión, y la conciencia del vínculo entre hechos e interpretación para producir una representación del pasado (Pons, 1996, pp. 260-268).

El espacio y el tiempo en *Muy caribe está* se construyen en relación con la concepción de historia que, de acuerdo con María Cristina Pons (1996), manifiesta la novela histórica latinoamericana de fines del siglo XX: la Historia como acontecimiento y narración (p. 269). De manera que a partir del espacio cerrado de la habitación del convento en la que se encuentra el protagonista, se recrean escenas de un pasado en el Nuevo Mundo a partir del carácter imprevisible de muchos de los sucesos, y de una vista nostálgica al pasado en la que se dejan claros los móviles de poder implícitos en el proyecto de Conquista, pero no por ello se descuidan las caracterizaciones psicológicas de las grandes figuras históricas referidas en la novela, las cuales se muestran a partir de sus rasgos más humanos (y menos heroicos), de la introducción de

diálogos y desde el punto de vista del narrador, quien hace valoraciones de los personajes y de las acciones narradas. En este sentido, el tiempo y el espacio de la escritura que lleva a cabo el narrador protagonista también se constituye en acontecimiento, en agencia y en toma de posición que no pretende deshacer los límites entre

(...) los que silencian y son silenciados, entre los que dominan y son dominados, entre un allá y un aquí. Por el contrario, parece(n) querer acentuarlos con el objeto de poner en marcha un proyecto de lectura crítica de la historia como acontecer y como narrativa, y para destacar que la realidad de aniquilación, pobreza y marginalidad histórica de América Latina no es una construcción discursiva ni un objeto estético o de consumo, y mucho menos ficción. (Pons, 1996, p. 269)

El papel intermedio que ocupa el narrador de *Muy caribe está* entre las dos culturas, inicialmente como traductor y mediador, y luego como sujeto escindido, que habita y se reconoce como indio y como español a partir de una transculturación, permite una perspectiva desde los márgenes de uno u otro espacio cultural y del proyecto político hegemónico que neutraliza la diferencia. De manera que en la novela de Mario Escobar Velásquez es evidente un reconocimiento de la otredad a partir de sus especificidades culturales, pero no por ello se asimila ni objetiva sino que se presenta una identidad de la diferencia en la que se realza, sobretodo, la naturaleza del ser humano que escapa de las imágenes binarias para celebrar y acusar, al mismo tiempo, las acciones de españoles e indios (Orrego, 2010, p. 56). El lugar que ocupa el narrador, aun dentro de la esfera letrada donde se autoriza la acción de representar y hablar en nombre de otros, extiende al lector una condición de sujeto que no se reconoce en la imagen de un solo rostro sino en la de varios agentes históricos y en el flujo general de la vivencia.

Con todo lo anterior, el principio organizativo de *Muy caribe está* también se vale de algunos procedimientos para la subordinación de las fuentes históricas al servicio de la construcción narrativa, tales como la distorsión consciente del relato histórico²⁵, exageraciones que afloran en parodia y que destacan la cotidianidad y humanidad de los grandes héroes de la historia, como cuando se muestra la huida de Alonso de Ojeda en la pelea en Turbaco y su

²⁵ Juan Carlos Orrego (2010) subraya el posible carácter apócrifo como una referencia alterada de uno de los dos epígrafes de la novela, el cual se atribuye a Cieza de León, pero Orrego encuentra la referencia alterada de *Historia general y natural de las Indias* de Oviedo (p. 56).

consecuente llanto tras la derrota: “Cuando dejó de ver las estrellas, las echó de menos. Se pensó un cadáver pensante. Y entonces, solo consigo mismo, sin testigos que la vergüenza rechazara, lloró” (Escobar, 1999, p. 64). O cuando se menciona que la historia estiliza los discursos, pues cuando Vasco Núñez de Balboa tomó posesión del océano Pacífico, estaba cansado y desafió a cualquier “hijoputa que osara negar u oponerse” (Escobar, 1999, p. 314), en vez de esbozar un discurso pomposo, como el que le atribuyen los cronistas.

También, se emplea la metaficción a través de los constantes apuntes del narrador sobre el proceso de construcción que lleva a cabo, y la intertextualidad, no solo a partir de la “corrección de las fuentes”, sino porque hay sucesos que el narrador protagonista no vivenció, sino que refiere a partir de lo que leyó en la historia, como la muerte de Pizarro y su proyecto de conquista en Perú. Igualmente, esta incorporación y alteración del material documental se caracteriza por una proyección dialógica en la que cohabitan interpretaciones distintas de los sucesos (Menton, 1993, p. 44).

Ambas novelas obedecen a principios organizativos distintos y hacen uso de recursos diferentes, pero no por ello se alejan ideológicamente en la construcción de un proyecto común. Estas obras hacen uso de la historia, no solo para ubicar espacio-temporalmente los acontecimientos –señalando al lector acontecimientos, personajes y contextos conocidos– sino que usan la imaginación literaria para componer otra narrativa de lo que pudo haber sucedido y con el objetivo de que se reconozcan como válidas otras versiones de la historia. Las novelas señalan modos de representación e imágenes que parten de una visión del presente de los autores para subrayar otras posibilidades de relación entre los sujetos y hacer un reajuste de imágenes que se van transformando a partir de los condicionantes históricos.

Con respecto a la producción novelística de finales del siglo XX que se ocupa de la historia, Seymour Menton (1993) señala que a partir del Quinto Centenario se hace más fuerte una conciencia de los lazos que comparten los países latinoamericanos y una conciencia de descolonización que busca un cuestionamiento de la historia oficial (p. 49) y de los modos de representación hegemónicos. Esto aplica tanto para la novela histórica como para la corriente indigenista, ya que hay un interés por llenar una misión política a partir de un sustrato histórico que busca la reivindicación del indígena. De manera que ambas novelas se presentan en consonancia con un planteamiento de heterogeneidad que percibe la realidad desde otros

parámetros (en constante conflicto) y desde otro conjunto de valores que no pretende legitimar la dominación y la asimilación del otro.

4.2 Interferencia del mundo del referente en la construcción novelística

Los hijos del agua y *Muy caribe está* presentan una toma de posición política frente a la problemática del indio en Colombia y, en general, en América Latina ya que aunque acudan a un pasado prehispánico o de Conquista, lo hacen desde modos de representación que obedecen más a la época de los autores que a las épocas relatadas. Como afirma José Carlos Mariátegui al retomar los planteamientos de Manuel González Prada, toda actitud literaria presupone un sentimiento y un interés político, de manera que “La literatura no es independiente de las demás categorías históricas” (Mariátegui, 2007, p. 215). Ambas novelas se presentan como históricamente verdaderas, independientemente del manejo de las fuentes empleadas y del artificio constitutivo de la novela como género y de las representaciones.

El hecho de volver nuevamente a comprensiones de un pasado tan distante señala que la problemática de los modos de representación del indio no es un asunto clausurado, y que parte de la comprensión del presente se relaciona con una estructura social en conflicto que lleva años de continuidad, y que solo es comprensible en las novelas a partir de la previa consideración del mundo andino (Cornejo Polar, 2013a, p. 117). La conmemoración del Quinto Centenario de la Conquista moviliza en la literatura indigenista una conciencia sobre las formas de dominación que, aunque se han transformado, todavía subsisten. De manera que la mirada al pasado propuesta en las novelas presenta una continuidad del proyecto trazado por José Carlos Mariátegui, quien se dirige “(...) hacia la deconstrucción de los discursos, valores y saberes que legitiman esa dominación, es decir, hacia una epistemología emancipada –descolonizada– que permita percibir desde otros parámetros la realidad social y elaborar agendas para su transformación radical” (Moraña, 2008b, pp. 250-251). De acuerdo con esto, la mirada al pasado en las novelas no puede darse sin anacronismos, sin cuestionamientos a los parámetros de la modernidad y a una construcción hegemónica de identidad nacional. Ambas parten de un presente en crisis y de proyectos inconclusos frente a los que presentan reivindicaciones ideológicas más plurales y horizontales sobre los distintos sectores que también componen lo nacional.

Por otro lado, las representaciones del indio en las novelas se construyen intencionalmente a través de la primera acepción del concepto de representación: una operación artificial y distante que genera una imagen con el fin de ocupar el puesto de un referente que se encuentra ausente (Szurmuk y McKee, 2009, p. 249). De acuerdo con esto, los narradores de las novelas no pretenden hablar en nombre de la población indígena –aunque sí lo hacen–, sino que se sitúan como agentes externos del mundo representado. En *Los hijos del agua* lo anterior se manifiesta a través de un narrador impersonal y desde un lugar de enunciación por fuera de la historia, quien no opina sobre los acontecimientos ni sobre las imágenes incorporadas, sino que las muestra, generando la ilusión de que las representaciones de los indios en las novelas son auto engendradas o que son representaciones de indios sobre otros indios, como las que circulan sobre los panches, caribes, borekas, desana y otras comunidades que no sean muiscas.

En *Muy caribe está* el narrador deja claro, desde el inicio, que el relato se filtra a partir de su experiencia como español que vivió entre los indios y se sintió parte de ellos. De manera que quien muestra esas imágenes y se hace a las representaciones sobre los indios no pretende hablar por los indios sino sobre los indios desde su vivencia. Sin embargo, pese a las intenciones de los narradores de las novelas, en el juego de las representaciones se intercalan los dos sentidos, y, puesto que la novela indigenista no es un proyecto de indígenas sino de mestizos, el papel de los narradores también radica en una autorización para hablar en nombre de quienes no tienen el poder simbólico para ser escuchados. Por esto son externos al mundo referenciado y tienen que recurrir muchas veces a procedimientos explicativos para familiarizar al lector con el mundo referenciado. Y en el caso de *Muy caribe está*, tenemos un narrador que se ubica explícitamente en la cultura letrada –aunque es marginal en ese orden, respecto a los grandes cronistas– y posee mayor jerarquía que los indios para escribir y narrar.

Independientemente de lo anterior, que es un asunto constitutivo del indigenismo y de la operatividad de las representaciones, la idea que proyectan las novelas de que el indio no es solo un sujeto de representación sino que también construye representaciones sobre él y sobre los otros, reivindica su cualidad de agente en el curso histórico y de ser humano con particularidades culturales específicas pero con procedimientos similares a los del pensamiento de cualquier otro. En las novelas el juego de imágenes sobre el indio se proyecta en ambos sentidos: la

representación que hace el español del indio, la que hace el indio del español y la que hacen los indios sobre otros indios.

4.3 Efecto de realidad y adecuación del referente en clave antropológica

En *Los hijos del agua* y *Muy caribe* está hay un acomodo relativo del discurso histórico que sugiere un anacronismo, a partir de un acercamiento al otro y a las épocas relatadas a partir de una mirada antropológica, que se corresponde con una visión de la época de los autores, y que pretende familiarizar las conductas del otro por medio de una perspectiva temporal y a través de una dinámica de interacción social, en la que se destacan las relaciones intersubjetivas. En palabras de Alfred Gell:

Ya que casi todas las conductas son “en apariencia irracionales” desde el punto de vista de alguien, la antropología tiene el futuro asegurado. ¿Cómo resuelven los antropólogos los problemas de la supuesta irracionalidad de la conducta humana? Localizándola o contextualizándola no en la “cultura”, que es una abstracción, sino en la dinámica de la interacción social. En efecto, la conducta puede venir condicionada por la “cultura”, pero es mejor considerarla un proceso o una dialéctica reales que se desarrollan en el tiempo. (2016, p. 41).

La mirada antropológica en las novelas también se crea a partir de las alternancias entre descripciones que distancian y aproximan al referente. Por un lado, se intenta aproximar con descripciones que tienen la función de explicar cómo funciona el universo indio. En el caso de *Los hijos del agua* se da a través de la focalización del personaje principal y en relación con su proceso de iniciación en la vida adulta, donde los personajes más cercanos al protagonista lo van orientando sobre los deberes de un muisca y sobre el porqué de la ley que los cobija, de manera que no es solo la introducción del personaje en la vida adulta sino la aproximación del lector con el referente. En *Muy caribe está* también se da de la mano del protagonista, y específicamente con el inicio de su vida junto a los indios caribes, donde gradualmente se va familiarizando con conductas que al principio le parecían extrañas pero que después adquieren un sentido y son narradas al lector en términos funcionalistas, como la de cubrir el pene con una caracola para

evitar las picaduras de los bichos y el observar pacientemente los signos de la naturaleza para obtener comida. De manera que no son solo “costumbres de indios” sino, como plantea Bronislaw Malinowski, soluciones culturales específicas para satisfacer las necesidades básicas.

También, en las dos novelas, hay descripciones mediante oposiciones y contrastes que no se acentúan a partir de explicaciones, sino que precisamente intentan resaltar la diferencia entre indios y españoles y entre diferentes formas de ser del indio (o entre las distintas imágenes que circulan en la representación del indio). Son operaciones que llevan a cabo los protagonistas de las novelas y en donde se resalta la operatividad de las imágenes como unidades simbólicas de referencia, que cuentan con convenciones culturales particulares, y que hacen que en las relaciones interculturales se den procesos de reajuste, adaptación y resistencia (Gruzinski, 1994; Belting, 2007).

En este sentido, a pesar de que Tatí vivió más de seis años entre los boreka, nunca pudo sentirse como parte de ellos, pues no logró hacerse a las representaciones de la otra cultura y siempre percibió los dioses y las imágenes de los boreka y desana en confrontación con las propias, aun cuando las considerara como una forma válida de actuar en el mundo. Muestra de ello son las palabras del narrador cuando Tatí está por iniciarse como cazador en la comunidad boreka:

Se sabía con ventaja frente a los otros por no sufrir los temores que a ellos los mortificaban. Simplemente no creía en el boraro ni el mismo Waí-maxsë, no porque dudara de su existencia, sino porque los percibía impotentes para hacerle mal a su persona, siendo como él era, un adorador de Sié, la verdadera dueña de la selva, la que dividía el tiempo en seco y húmedo, más poderosa que todos los espíritus de Pagé-abe juntos. (Henaó, 1995, p. 227)

El tiempo que Tatí estuvo entre los boreka, donde obtuvo un nombre, se inició como cazador, se casó y tuvo un hijo, fue un tiempo de aprendizaje con Sutakone y el cumplimiento de una parte de su destino; a la vez, la realización de este viaje y de las diferentes paradas que hizo en otros poblados a raíz de su destierro, permiten que la novela movilice distintas imágenes del indio que trascienden el estatismo y una pretensión totalizante, con el objetivo de mostrar un

resbalamiento de sentido en el que la categoría de indio remite a un amplio conjunto de representaciones.

Por su parte, en *Muy caribe está* también hay un juego de oposiciones y contrastes, en el que la mirada al universo indio emerge en ocasiones como una comparación y equivalencia entre los referentes del narrador y los del universo indio. De esta manera, se presenta la historia acerca de una flauta hecha de un fémur por la que se interesa el narrador, quien comprende la situación y la presenta en la narración a partir de una equivalencia con un referente histórico-cultural del cristianismo, que acude a una realidad que no puede ser la del referente:

Era perfecta. Y el brujo me contó su historia: era, el fémur, de un hermano de su dueño. Habían disputado por alguna razón borracha, que no me fué dicha, y Caín mató a Abel en otra reposición del drama edénico: no ha dejado de suceder.

El otro hermano, una vez aplacada su ira inmensa, encontró los llantos que estaban apilados, profusos, debajo de las iras gastadas, y los usó por un tiempo tan largo como dos días o tres. Y, en luego, dispuso los fémures. Los aserró trabajosamente con una cuerda untada de grasa y adobada con una arena especial, y los despojó luego de sus tuétanos que olían feo, a muerte sangrienta, y los pulió con arenas de esas repulidas por la marea, y después grabó y pintó y colocó las boquillas muy trabajadas.

El músico me dijo, cuando acabó de soplarla y la retiró del labio húmedo, que había estado conversando con el matado. Juntos, decía, cantaban cosas entre tristes y alegres, recordaban.

En esa tarde, cuando estuve admirando la artesanía deliberadamente hermosa de una de las flautas, quise hacerme con ella. A Caín le ofrecí la mejor de mis dagas, y demasiadas sartas de collares, por ella. Me miró atristado de mis incomprensiones supremas, y de su mutismo tanto sacó las pocas respuestas: en la flauta conversaban él y el hermano. Se perdonaban a veces, peleaban otras, volvían a perdonarse. Lloraban y reían.

Y yo pude, sí, creer que ese hermano matado pervivía ahí. (Escobar, 1999, pp. 307-308)

En la intención del narrador protagonista de hacer un trueque para obtener la flauta se evidencia el papel práctico de mediación desempeñado por los objetos en la constitución de las

primeras relaciones entre españoles e indígenas (Gruzinski, 1994, págs. 50-51). Sin embargo, dicho intercambio entre el narrador y el indio no se puede efectuar debido a que la flauta, aunque es un agente activo, no lo es del mismo modo en el que lo son los objetos que pretende cambiar el español. Es decir, tanto la flauta como la daga y los collares son agentes activos en el plano social, pero no se encuentran en el mismo plano de relación, ya que la flauta es considerada como mediación de las relaciones sociales de los vivos con la muerte, y como un índice a partir del cual se extiende la personalidad del muerto y la del vivo. Mientras que la daga y los collares son agentes de relación en el plano mercantil, presentándose como huella no de un individuo específico sino de la personalidad europea en su generalidad.

En las dos novelas, el juego entre distancias y aproximaciones a partir del cual se describe a los indios en *Los hijos del agua*, y a los indios y españoles en *Muy caribe está*, moviliza un cúmulo de imágenes tanto positivas como negativas que llenan la vacante del referente con una imagen compleja que indica que este no puede ser asimilado ni objetivado. En las novelas hay una constante tensión entre la individualidad y la colectividad de los personajes indios, de manera que a veces se presentan como tipologías metonímicas, en donde la forma de ser de un indio expresa la forma de ser del grupo, pero a medida que esas imágenes contrastan con individuos de espesor psicológico –como Tatí, Ubni, Sutakone y Zhangué en *Los hijos del agua*, y con Miel, el Viejo y Panquiaco en *Muy caribe está*– se expande la diferenciación en las imágenes del indio.

De manera que en la novela de Susana Henao los indios son bárbaros cuando habitan en los límites de Gantina Masca, cuando no son aliados y cuando se diferencian de las costumbres muiscas. Incluso esa diferenciación es reconocida por Ubni, el amigo de Tatí que desafía la autoridad de Tibatigua al no querer pelear contra el pueblo de su madre. Dice Ubni: “Puedo pelear contra los panches o muzos porque ellos no adoran nuestros dioses, porque no hablan nuestras palabras y porque ni siquiera utilizan el alimento de la misma manera que hacemos nosotros” (Henao, 1994, p. 89). Al mismo tiempo, son bravos e impacientes (como los indios de Suesaca, p. 86); “menos pulidos y más sanguinarios” como los caribes (p. 79); codiciosos, altivos e inquebrantables como los muiscas (p. 91); en el campo de batalla se les despoja de su humanidad al considerárselos “bultos” (p. 98); son también serios, solemnes, leales y pacientes, a la vez que también esclavizan, son laboriosos y melancólicos, respetuosos y “comedores de

hombres” (p. 56). Las imágenes de los indios en los *Hijos del agua* son todas las anteriormente mencionadas, cada una y ninguna, y todas a la vez.

En la novela de Mario Escobar Velásquez se ofrece principalmente una imagen del indio caribe y del cuna a partir de la experiencia del personaje, y estas imágenes se complementan con el cúmulo de referentes que empleaban los otros españoles para referirse al indio. En el siguiente apartado se muestra un cruce entre la imagen colectiva que tenían los españoles de los indios y su relación ideológica con la empresa conquistadora, para lo cual era indispensable la quietud y la reducción de significados para el referente. Y a partir de la representación que hace el narrador se expande nuevamente el proceso de significación:

Para todos, el indio fue, con sistema, un idólatra, un impío, un bárbaro. Inculpándolo se disculpaban. Yo no conocí más que al indio caribe y al cuna. El primero era, en cuanto a ferocidad en la batalla, y antes, y después, muy semejante a como el español era. Invadía y saqueaba. Se llevaba mujeres para la lujuria, y niños para salmuerarlos y comerlos. Era cruel, rapaz, libidinoso. ¡Y valiente, y astuto y peleador! En verdad puede jurarse que con él no pudo el español. Que en la costa caribe hubo más españoles muertos, muchísimos más, que indios caribes. Los caribes no fueron nunca derrotados, salvo por la viruela y por la gripa que los españoles llevaron. Y aún hoy, ya “consolidada” La Conquista, según se dice, hay muchísimos territorios de la Costa Caribe en donde el español no está, ni puede estar. Y es por eso que, honrando a la bravura del Indio Caribe, el mar suyo, el que ellos dominaron, se llamó y sigue llamándose “MAR CARIBE”. Así figura en los mapas. Y es por eso que en tabernas y tabucos, cuando se quiere decir de alguno que es bravo sobre toda ponderación, se dice que “Muy Caribe Está”. (Escobar, 1999, pp. 309-310)

Frente a lo anterior, también es importante señalar que ambas novelas construyen una idea de pasado indígena mejor que el presente de la narración, cuando los órdenes han sido trastocados. Antonio Cornejo Polar señala que este tratamiento especial de una época pasada se deriva de la forma específica de la novela indigenista y aparece como una suerte de necesidad estructural (Cornejo Polar, 2013b, p. 129). De acuerdo con esto, las historias de ambas novelas se desarrollan en el momento en el que hay una interferencia y una amenaza al orden del universo indio. En el caso de *Los hijos del agua* la interferencia sucede antes de la narración y tiene que ver con que esté instalado en el poder Saguanmanchica y que el linaje de Tibatigua y de la gente

de Guatavita haya sido rebajado a vasallaje. Debido a esto, comienzan las rebeliones y los enfrentamientos entre los grandes señores, quienes buscan un restablecimiento del orden anterior y que no se haga más crítica la dependencia. Finalmente, la novela culmina con la destrucción del orden de Guatavita, con la entronización de nuevos dioses y con la creación de un nuevo tribunal a manos del sobrino de Saguanmanchica. De manera que Zhué, la divinidad representada por el sol, se incendia en su propio resplandor al ver que su vida no continuará a través del culto y de los tributos de los muisca, pues ha sido destronada su presencia. Y de manera similar, Tatí regresa a su pueblo cuando el orden ha sido afectado y cuando no queda nada de ese pasado que anhelaba en el destierro: “Tatí se apegaba demasiado a su entorno y obstinadamente era más fiel al pasado que al porvenir y eso lo convertía en un hombre predestinado al fracaso de sus empeños” (Heno, 1995, p. 293). La idea de un pasado mejor no solo se manifiesta al interior de la novela y sobre el orden del pueblo muisca, sino que también se relaciona con el hecho de que Susana Heno y Mario Escobar hayan escogido un contexto prehispánico y de conquista para abordar una problemática cada vez más enraizada en nuestro presente.

En *Muy caribe está*, el universo de los indios es interferido por la llegada de los españoles y la consecuente alteración de su mundo, pero el punto de quiebre entre un pasado mejor y cargado de nostalgia se da cuando los españoles comienzan a asentarse y llevan consigo al narrador, quien no quiere regresar con los españoles, ni, mucho menos, alejarse de los nativos. De manera que la época que más recuerda con nostalgia el narrador en su vejez es cuando pudo vivir solamente entre indios y en la apacibilidad de esos días, tiempo que se vio frustrado por el regreso de los españoles y sus ansias de oro y tierra. Igualmente, después de ese tiempo, el narrador vivió entre nativos y españoles, entremezclado, alrededor de casi veinte años. En su proceso de escritura, además de volver al tiempo idílico en que “se hizo indio”, en que comenzó a andar desnudo, se quitó los pelos del cuerpo y aprendió el trueque, también es recurrente la presentación de un pasado a través de la resistencia de los indios frente a la imposición española, y de ahí el *Muy caribe está* del título.

En cuanto a la asimilación del mundo del referente en la construcción novelística, ambas novelas incorporan el animismo a través de la concepción de seres espirituales que intervienen sobre el curso de los acontecimientos humanos y se manifiestan de diferentes formas (humanas,

animales y objetos inanimados)²⁶ (Tylor, como se cita en Jensen, 1986, p. 317). En el caso de *Los hijos del agua*, esto se presenta principalmente a partir de la presencia de los dioses en el mundo humano a través del agua (en el caso de Sié) y el sol (en el caso de Zhúe), entre otros elementos naturales. Igualmente, hay espíritus no identificados que toman posesión de los cuerpos y que hacen que el alma del individuo salga de él. Esto puede suceder de manera voluntaria, cuando el indio invoca a los espíritus de la enfermedad para que asusten su alma y la hagan salir del cuerpo. Esta disposición, referida por Edward Tylor en relación al animismo, es retomada por Adolf Ellegard Jensen (1986), quien agrega que en muchos pueblos existe la creencia de que “(...) en caso de enfermedad grave, el alma abandona ya el cuerpo antes de la muerte, y se toman disposiciones para captarla y devolverla al enfermo, con lo que, si se logra, se produce la curación” (Jensen, p. 318).

En ambas novelas la idea anterior es recurrente, pues se muestra al indio con la capacidad de morir cuando así lo desea y esto se describe como connatural. En *Los hijos del agua* esta idea se moviliza a partir de Tatí y de Sutakone, y aparece por primera vez cuando Tatí ayuda al brujo a curar a una mujer acusada de infidelidad. Previamente, Sutakone le refiere una historia similar que ocurrió mucho tiempo antes con la cacica de guatavita:

El zachua terminó de contarle la historia y se quedó en silencio con los ojos cerrados, como dormido. –Puede ser cierto que quien ya no desea la vida, logre que la muerte le penetre en el cuerpo de un solo golpe, como hizo la cacica, o poquito a poco como hace la mujer que van a traer –pensó Tatí, mientras mascaba frenéticamente su ración de coca. (Henaó, 1995 p. 136).

Por su parte, en *Muy caribe está* la incorporación del animismo se da en relación con la descripción y la atribución de sabiduría a la naturaleza. De manera que la naturaleza interviene

²⁶ Adolf Ellegard Jensen (1986) retoma los postulados de Edward Tylor sobre el animismo y destaca la concepción del animismo como una forma de religión en la cual opera la creencia en seres espirituales. Además de esto, estos seres se manifiestan bajo dos formas: “(...) primero, como almas, inicialmente en el hombre, y luego, también, en los animales, las plantas y aun en los objetos inanimados, y por otra parte como almas independientes, que no poseen manifestación corporal, sino que llevan como espíritus una existencia independiente” (Tylor, p. 317). Igualmente, a esto se agrega la creencia de muchos pueblos de que “(...) en caso de enfermedad grave, el alma abandona ya el cuerpo antes de la muerte, y se toman disposiciones para captarla y devolverla al enfermo, con lo que, si se logra, se produce la curación” (Jensen, p. 318).

en el curso humano²⁷ y aprender a observarla, y a actuar como ella lleva a los indios a moverse mejor en el mundo. De esta forma le dice el Viejo al narrador:

-Tú no sabes tener paciencia. No es ésa una buena cosa. Esperemos. Mientras, aprende a los pececitos, sus modos. Al agua los suyos. Todo es tan importante. Todo es necesario. Aprende del viento sus movimientos: el viento es movimiento. De la arena, la dureza, y el calor húmedo. De los árboles la permanencia. De las piedras la duración. Aprende a ser agua, sol, peces, árboles. De cada cosa irás a necesitar su sabiduría. (Escobar, 1999, p. 98)

De acuerdo con esto, la naturaleza también es dotada de espíritu, pero la idea de animismo se acentúa también mediante la idea de que los indios mueren por deseo. Dice el narrador:

Sí que podían. Pude verlo en más de una vez. Uno de esos indios, que estuvo muy cercano a mi corazón, cansado un día de su fardo de agobios, causados todos ellos por la carga que nosotros los españoles les éramos, decíame despidiéndose que iba a morir. Decíame que lo haría en uno o dos días más. Decíame que suavemente, cayendo a la muerte desde el caminar como cayendo al sueño. Decíame que sin violencia. Sí, lo suyo fue un suicidio, y la única arma empleada fue su voluntad de morir. (...) Cuando lo comenté con otros indios no tuvieron extrañeza: todos parecían tener conocimiento de ese don. Me dijeron que les era connatural. (Escobar, 1999, p.14)

La idea recurrente de que el indio muere por voluntad cuando así lo desea aparece de forma familiar en las dos novelas mediante una descripción animista, la cual incorpora un elemento de la cosmovisión del referente indio a través de una adaptación formal, en la que los órdenes de la vida y la muerte hacen parte del mismo plano, y en donde el alma de un muerto

²⁷ Un ejemplo más explícito de esto es cuando el narrador relata que un amigo indio hablaba con las guacamayas y que incluso ellas le avisaron de la llegada de los españoles, solo que ni el indio ni las guacamayas tenían las palabras para describir lo que estaban viendo. Con respecto a una guacamaya en particular, le dice el indio al narrador: “-Me dice que me quiere, -explicaba con una luz de complacencia en esos ojos oscuros como la media noche de la selva. Me dice que cerca de la costa han madurado el fruto de los güerres, y que hay racimos a montón. Me dice de un gran pez que ha muerto y que las olas arrojaron cerca de la playa. Me dice que se olor ofensivo de la descomposición sube alto, creyéndose nube” (Escobar, 1994, p. 17).

puede seguir habitando (de forma extendida) la vida a través de un objeto como una flauta. Así que animales, objetos y distintas entidades pueden ser potencialmente espíritus.

Sin embargo, la adecuación animista de la idea anterior se presenta en tensión con otros procedimientos de las novelas. Como ejemplo de esto son las descripciones explicativas acerca del mundo referenciado, de forma que el presentar de manera natural esta “disposición de indios” adquiere un matiz romántico e idealizado de algo a lo que no se puede acceder, que es exótico. En este sentido, la heterogeneidad y tensión constitutiva de la novela indigenista, que menciona Antonio Cornejo Polar (2013b), también se manifiesta en la estructura de las novelas a partir del conflicto en la adecuación de los órdenes socioculturales.

Estas formas tomadas del mundo del referente se supeditan a formas occidentales de la narración. En *Los hijos del agua* se subordinan a partir de la estructura de novela de formación, en donde se integran metadiégesis narrativas que hacen aflorar la oralidad –tomada del mundo del referente como posibilidad para movilizar el mito y para dar continuidad a la tradición– y se distinguen lingüísticamente a partir de comillas. Igualmente, a la perspectiva animista en la novela se vincula otro referente del universo indio: el mito. Simbolizado a partir de la figura de Sutakone, el brujo, y también a partir de las ceremonias en las que hay toma de zumo de borrachero, de yajé y de yopo, el mito emerge como una posibilidad más amplia de comprensión y reagrupación a partir de la percepción, la imaginación y la clasificación en el nivel de las propiedades sensibles (Lévi- Strauss, 1964, p. 33). De manera que la sabiduría de Sutakone y lo que operaba en estos ritos era el descubrimiento de un conocimiento especial, en el que se parte de una estructura que reacomoda la disposición de sus elementos para “emprender la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento)” (Lévi-Strauss, 1964, p. 49).

Por su parte, en *Muy caribe está* hay un juego con la crónica, en el que se destaca el procesamiento a partir de un orden comparativo, pues va dirigida explícitamente a un destinatario que no comparte la realidad del referente. Cornejo Polar señala que las crónicas son el paradigma de heterogeneidad en la medida en que aparece la contienda entre dos órdenes socioculturales: “En la escritura de las crónicas subyace una motivación primaria: revelar la realidad de América, la de revelarla, por cierto, ante un lector que la ignora total o parcialmente” (Cornejo Polar, 2013a, p. 108). En este sentido, la novela juega a ser una narración con un interés personal que también pretende dirigirse a un público, evidentemente occidental: “Y aunque a

este libro lo escribo, en el tedio de los días sin qué hacer, para decir de mí y de lo que fui en el Nuevo Mundo, lo escribo también para contar de los indios, sus habitantes, y mucho” (Escobar, 1999, p. 14). Esta forma occidental de narración es parodiada en la novela, pero a partir de su estructura conflictiva también se acomodan los dos universos referenciados y su consustancial imposibilidad de armonizar.

Finalmente, las imágenes del indio propuestas en las novelas se vinculan con una idea de heterogeneidad (para Cornejo Polar esta característica es el *a priori* de la novela indigenista), que se vale del diferimiento y del resbalamiento de sentido en la categoría de *indio*. Ambas novelas recurren tanto a imágenes positivas como negativas, no solamente para ampliar el repertorio de imágenes existentes del indio, sino para desnaturalizar el poder simbólico del colonialismo que reduce a esencia y fija la diferencia del otro (Hall, 2014a, p. 471). En este sentido, se reactiva el encadenamiento de significado en el que una imagen remite a otra imagen, y en donde se reactiva el flujo de sentido hacia una apertura ideológica, que se vincula en las novelas con una mirada más antropológica y humana de comprensión del otro.

Esta práctica lleva consigo un ejercicio de descolonización, en la medida en que resalta las tensiones entre la individualidad y colectividad de los personajes, y en que no solo se opera con imágenes sino que las novelas son conscientes de las implicaciones políticas en los proyectos de representación. De manera que el juego entre familiarizar y desfamiliarizar que se da en las dos novelas, de la mano de los protagonistas, va en doble vía: por un lado, los personajes muestran una cotidianidad en la que las imágenes sobre el indio y sobre el orden de las cosas no es cuestionado, y a medida que los personajes se introducen en otro mundo sociocultural –en *Los hijos del agua* esto se da primero a partir de la relación de Tatí con sus amigos Pkwa, Ubni y Kuni–, esas unidades simbólicas de referencia con las cuales habían operado previamente se hacen extrañas a sus ojos y se desfamiliarizan, a través de la conciencia de los personajes sobre los conflictos culturales que esas imágenes encubren. Por otro lado, lo mismo sucede con la otredad en las novelas: lo que al principio era extraño e incomprensible se manifiesta después como coherente, cercano y familiar, aun cuando se exprese que el indio es nostálgico y que muere voluntariamente cuando así lo decide, esto se presenta de una manera familiar y “connatural” y no pretende ser comprendido por los personajes.

De esta manera, las novelas dejan atrás la perspectiva de que el problema del indio es un problema étnico o racial (Mariátegui, 2007, p. 289) y se encaminan por la ruta de que es un asunto de poder y dominación. Y a partir de los mecanismos del neoindigenismo las novelas no solo proponen una representación de un indio dotado de carne y hueso, sino de agentes activos, que han sido condicionados históricamente y que llevan procesos de resistencia, donde también generan representaciones y operan a partir de ellas.

5. Conclusiones

El propósito de este trabajo consistió en establecer algunas vías que permitieran la comprensión acerca de las imágenes y de las estrategias de representación en torno al indio en *Los hijos del agua* y *Muy caribe está*. De acuerdo con esto, en el segundo capítulo se presentó un marco teórico en relación a los conceptos de *imagen* y *representación*, donde la primera noción alude a un proceso de simbolización colectiva mediante el cual se imagina al otro (en este caso al indio) y se expresan las formas de relacionamiento social de los que representan con los representados. Igualmente, a partir del concepto de *imagen* se apuntó a un nivel de denotación que remite a un plano descriptivo y a la experiencia extendida de los seres humanos para relacionarse con el mundo y actuar en él. Mientras que con la noción de *representación* se intentó hacer énfasis en el nivel de connotación, es decir, en los diferentes entramados que subyacen en las construcciones de imágenes (ideológico, político e histórico) y en cómo su operatividad se conecta con los valores de una sociedad.

En este sentido, el concepto de *representación* se manifiesta por medio de una ambivalencia entre presencia y ausencia: la ausencia del referente que se manifiesta como presente a través de los significados que le son otorgados. Asimismo, se expuso que las representaciones y las imágenes no son buenas o malas en sí mismas, sino que suponen una reducción de complejidad que le permite al ser humano clasificar el mundo y actuar a partir de unidades simbólicas de referencia, las cuales cuentan con convenciones culturales particulares y, según los intereses a los que respondan, pueden albergar cargas tanto positivas como negativas.

En el segundo capítulo también se mostraron algunas posturas críticas en torno al indigenismo y específicamente sobre la novela indigenista en América Latina. Esto con el objetivo de entender las novelas estudiadas dentro de un marco latinoamericano y de señalar algunos procedimientos (artificio y heterogeneidad) mediante los cuales la narrativa indigenista atiende a las estrategias de representación del indio. De igual manera, lo anterior se vincula a procesos formales de evolución literaria, así como a la incorporación de diversos discursos disciplinares en el plano de la novela, como lo es el discurso científico, antropológico e histórico, entre otros.

Por otra parte, en el tercer capítulo se presentó a los autores Susana Henao Montoya y Mario Escobar Velásquez, teniendo en cuenta el marco de sus producciones intelectuales y literarias, y algunos aspectos de sus vidas que en ocasiones se vinculan con sus apuestas artísticas. Asimismo, se ofreció una breve descripción de las novelas y una exposición de sus recepciones por parte de la crítica literaria colombiana. Esto con la intención de mostrar un balance sobre los aspectos destacados por los críticos en cada una de las novelas y de subrayar la necesidad de comprenderlas en clave indigenista: como ejercicios culturales que parten de una situación social conflictiva y que ofrecen respuestas e interpretaciones sobre los imaginarios sociales del indio que circulan en un contexto mestizo.

Posterior a lo anterior, en el mismo tercer capítulo se esbozó un panorama de la novela indigenista en Colombia, teniendo en cuenta que a partir de la conmemoración del Quinto Centenario del descubrimiento y tras la promulgación de la Constitución Política de 1991 se incrementó la producción de este tipo de literatura en el país. Pese a esto, es sintomático el contraste entre la abundante producción novelística de tema indígena y la escasa atención de la crítica literaria a este fenómeno, lo cual contribuye a la reproducción de valores dominantes, donde el indio sigue representando un problema para el desarrollo nacional y se integra a la realidad social a partir de su marginalización. *Los hijos del agua* y *Muy caribe está* proponen una imagen del indio en la que se resalta el carácter político que hay detrás de las representaciones, a la vez que pretenden actuar sobre los imaginarios históricos al destacar la figura marginada del indio y señalar su complejidad. Sin embargo, en la medida en que la crítica literaria (como institución) no visibilice este tipo de proyectos, tienen menos posibilidad de circulación, de recepción y de impacto social.

Por su parte, en el cuarto capítulo se analizaron las relaciones de ambas obras con la novela histórica y la nueva novela histórica, a la vez que se prestó atención a elementos formales, tales como el tipo de narrador, la construcción de espacio y tiempo, la visión animista de la naturaleza y una observación anacrónica del pasado. Esto con el propósito de mostrar cómo los elementos estructurales se vinculan a una función social de representación del indio, en la que se expande el sentido unívoco y prístino de la otredad para dar paso a un resbalamiento de sentido, el cual parte de la idea de que los indios son sujetos condicionados históricamente y que en los

modos en que se representan todavía subyace un asunto de dominio, marginalidad y tensión que fue inaugurado por la Conquista y que, aún hoy, hace parte de nuestra realidad.

La tensión presente en América Latina entre dos órdenes socioculturales distintos (indio y mestizo) es consustancial en la novela indigenista. En *Los hijos del agua* y *Muy caribe está* se muestra la heterogeneidad de las sociedades andinas a través de estructuras literarias en las que operan procedimientos occidentales de narración, a la vez que interfieren elementos del mundo del referente, como son la oralidad y la visión animista de la naturaleza. De manera que en ambas novelas las relaciones entre los dos universos se dan de manera conflictiva, y son mediadas a partir de una visión anacrónica del pasado, en la que se destaca una perspectiva antropológica que enfatiza la comprensión humana del otro. Igualmente, ambas novelas ocupan el puesto vacío del referente a partir de un cúmulo de imágenes tan distintas que, finalmente, señalan que el trabajo de representación opera a partir de la construcción de sentido de quienes pueden hablar en nombre de otros. En este sentido, las novelas proponen imágenes del indio que buscan contribuir al deslinde de significado de una imagen del indio homogéneo, prístino y alejado de procesos históricos, como a menudo se observa en las políticas públicas del Estado colombiano y en buena parte de la producción novelística e histórica del país. Traer al presente el pasado colonial e indígena orienta una reflexión acerca de las zonas de conflicto que conforman la realidad latinoamericana, y en donde el enfrentamiento de dos órdenes socioculturales (occidental e indígena) continúa siendo un asunto político que debe ser visibilizado.

Ambas novelas no solo hacen uso de la representación sino que, al señalar cómo operan las representaciones, remiten a un nivel de connotación y se presentan como dispositivos de descolonización de la mirada. En la medida en que las imágenes del indio en las novelas se encargan de construir una representación compleja y humana, en la que se resalta el factor histórico, además de móviles políticos e ideológicos, aflora también una visión del otro como sujeto y agente histórico que también se forma representaciones sobre los otros pero que no posee el poder simbólico para *hablar*.

Ahora bien, aunque las imágenes del indio en las dos novelas ofrezcan una apertura al juego de sentido, hay una parálisis de la imagen general del indio y de su marginalidad, pues el otro (el indio) no tiene agencia en el plano “real” sino que queda reducido a objeto estético y a su infantilización, pues paradójicamente se recuerda la no autonomía del referente para darle

representación. Este asunto es constitutivo del indigenismo y precisamente ahí radica la cualidad de artificio señalada por José Carlos Mariátegui; la novela indigenista es un proyecto de mestizos que no pretende suplantar la visión del indio sino recordar cómo es representado por la sociedad occidental. La vigencia de este tipo de literatura, y en particular de las dos novelas analizadas, reside en señalar, de acuerdo con Guillermo Bonfil Batalla, que la categoría social de indio todavía obedece una situación colonial, que aunque ha cambiado cualitativamente, estructuralmente sigue igual.

Finalmente, la poca circulación de las imágenes del indio (en su complejidad) propuestas en las dos novelas lleva a una pregunta por las relaciones con esferas sociales más amplias y sobre el imaginario del indio que circula en la sociedad colombiana. En este orden de ideas son esclarecedoras las propuestas de Margarita Serje (2011) y Álvaro Villegas (2006), quienes enfatizan en que, a pesar de la independencia frente a la imposición española en el siglo XIX, en Colombia aún sigue imperando un orden colonial en el que la nación se erige como proyecto y como discurso a partir de la diferenciación y el mantenimiento de la heterogeneidad racial (Villegas, 2006, p. 47). Es decir, el proyecto nacional de homogeneización solo es posible y se justifica a sí mismo a través de la construcción de márgenes geográficos y sociales que se muestran como su revés, y como la posibilidad de expandir una obra moderna de progreso económico y de designio civilizatorio a partir de prácticas estatales. Estas actúan a partir de la consideración de que hay márgenes geográficos donde aparentemente el Estado no tiene presencia y en donde la nación está apenas en construcción, pues históricamente se han concebido esas periferias como espacios ricos en recursos y constitutivamente violentos, debido a la naturalización de sus habitantes (indios, negros y campesinos) bajo la imagen de barbarie, en contraposición con la imagen de civilización que irradia bajo el control estatal (Serje, 2011, p. 25). Este orden particular de configuración de territorios y de concepción de sus habitantes, marca el derrotero para establecer unos modos de relación y de intervención sobre las formas de vida y sobre el manejo técnico de la naturaleza, de manera que

La piedra angular del poder colonial-moderno es precisamente la supuesta condición deshumanizada de “salvajismo” y, por lo tanto, la carencia e inferioridad (expresada, por lo demás, en su carencia de bienes materiales) que caracteriza al grupo a someter. Es a partir de esta condición de diferencia que el sistema colonial se establece, se explica y se

ve legitimado. Esta misma diferencia colonial constituye, sin duda, una noción central del proyecto nacional en Colombia, donde tanto la dominación de las razas –es decir, el mantenimiento del “concierto colonial”– como la domesticación de su geografía tropical se transforman en un proyecto de progreso. La nación se ha definido a sí misma en términos de una empresa particular: la de forjar una sociedad, una cultura y una forma de vida, a imagen y semejanza de la metrópolis. (Serje, pp. 35-36)

El imaginario del indio que circula en nuestra sociedad todavía se da a partir de una lógica colonial, en la que las imágenes más humanas de representación del indio y de la otredad quedan como esfuerzos aislados, y como representaciones positivas que se anexan a las negativas, pero que no logran socavar el imaginario hegemónico que todavía justifica la necesidad de dominación sobre el indio. El hecho de que la crítica literaria no se haya encargado de visibilizar el tema de la novela indigenista indica que, de manera consciente o inconsciente, esta institución se ha desarrollado en relación a unas agendas y a unos proyectos hegemónicos en los que el indio sigue siendo marginal, aun cuando su representación sea tema de muchas novelas colombianas. Más allá de las intenciones de reivindicación histórica del indio en *Los hijos del agua* y *Muy caribe está*, las imágenes propuestas por este tipo de novelas no circulan ampliamente y este tipo de literatura no se integra al proyecto político de nación. Sin embargo, se resalta que en la producción literaria indigenista hay un esfuerzo, especialmente desde el neoindigenismo, para ampliar una imagen hermenéutica del mundo y para señalar que esa diferenciación étnica (entre unos y otros) obedece a procesos históricos, sociales, económicos y políticos y, sobre todo, a dispositivos discursivos a través de los cuales se consolida el “orden natural de las cosas”.

Por último, se señalan como futuras vías de investigación las relaciones de la novela indigenista con construcciones antropológicas en relación a la comprensión de la otredad y a la interpretación de sus contextos, pues como señala Margarita Serje, las ciencias sociales se encargan, a partir de la selección, acomodo e interpretación, de producir contextos y de hacer circular representaciones en torno a la otredad, que a veces caen en generalizaciones o en imágenes esenciales que orientan la comprensión de indios y negros en relación a agendas y a relatos como el de resistencia (2011, p.43) o el cuidado con el medio ambiente.

Lista de referencias

- Arguedas, José María. (2009 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En: *Qepa Wiñaq... Siempre Literatura y antropología*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. Pp. 153-152.
- Belting, Hans. (2007 [2001]). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Bonfil Batalla, Guillermo. (1972). El concepto de indio en América, una categoría de la situación colonial. En: *Anales de Antropología*, vol. 9, 1972. Pp. 105-124.
- Camargo, Zahyra. (2000). Historia cultural en la actual narrativa quindiana. En: *Literatura y Cultura: narrativa colombiana en el siglo XX. Diseminación, cambios y desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Pp. 480-501.
- Cano Gallego, Wilson Andrés. (2013). La imagen del indio Caribe y el español conquistador en *Muy caribe está*: un cuadro de semejanzas. En: *Katharsis. Revista de Ciencias Sociales*, No. 16, 2013. Pp. 219-242.
- Cañola García, María Isabel. (2017). *La escritura del español conquistador: un proceso de transculturación en Muy caribe está de Mario Escobar Velásquez* (Trabajo monográfico de pregrado). Recuperado de: Repositorio Universidad de Antioquia.
- Cornejo Polar, Antonio. (2005 [1980 / 1992]). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista / Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP)/Latinoamericana.
- (2013a [1978]). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. En: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Lima: CELACP/Latinoamericana. Pp. 101-118.
- (2013b [1980]). La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. En: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Lima: CELACP/Latinoamericana. Pp. 123-136.

- Derrida, Jacques. (1989 [1967]). La Diferencia. En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Pp.37-62.
- Escajadillo, Tomás. (1989). El indigenismo narrativo peruano. En: *Philologia hispalensis N° 4, 1*. Pp. 117–136.
- Escobar Velásquez, Mario. (1999). *Muy caribe está*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Escobar Villegas, Julia. (2018). *Memoria ficcional: contextos y voz narrativa en Muy caribe está de Mario Escobar Velásquez* (Tesis de maestría). Recuperada de: https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:162829.
- Favre, Henri. (1998 [1996]). *El indigenismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Retamar, Roberto. (2004). *Todo Caliban*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Garrido Domínguez, Antonio. (1996). El texto narrativo. En: Síntesis, 1996. Pp. 105-155.
- Gell, Alfred. (2016). Definición del problema: la necesidad de una antropología del arte. En: *Arte y Agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB. Pp. 31-42.
- Gómez Cardona, Fabio. (2000). Presencia de lo indígena en la literatura colombiana. *Poligramas* No. 16, 2000. Pp. 51–65.
- González Echevarría, Roberto. (2011 [1990]). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Prada, Manuel. (1978 [1904]). Nuestros indios. En: Cuadernos de Cultura Latinoamericana 29.
- Gruzinski, Serge. (1994 [1990]). La guerra. En: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 40-70.
- Hall, Stuart. (2014a [1997]). El espectáculo del 'Otro'. En: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad del Cauca y Envión. Pp. 459-488.

- (2014b [1997]). El trabajo de la representación. En: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad del Cauca y Envi3n. Pp. 489-526.
- Henao Montoya, Susana. (1995). *Los hijos del agua*. Bogotá: Planeta.
- Jaramillo, Mar3a Mercedes. (2005). *Los hijos del agua*, de Susana Henao: el retorno al origen. En: *Pensamiento y Cultura*. Vol. 8, no. 1. Pp. 191-201.
- Jensen, Adolf Ellegard. (1986 [1960]). *Mito y culto entre pueblos primitivos*. M3xico: Fondo de Cultura Econ3mica.
- L3vi-Strauss, Claude. (1964). *El pensamiento salvaje*. M3xico: Fondo de Cultura Econ3mica. Pp. 11-59.
- Lienhard, Mart3n (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto 3tnico social en Am3rica Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Am3ricas.
- Mari3tegui, Jos3 Carlos. (2007 [1928]). *7 ensayos de interpretaci3n de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Maya Ochoa, Natalia. (2012). La verosimilitud en la novela hist3rica *Muy caribe est3*: una posibilidad de interpretaci3n. Recuperada de: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1199>.
- McGrady, Donald. (1962). *La novela hist3rica en Colombia 1844-1959*. Bogot3: Kelly.
- Menton, Seymour. (1993). *La Nueva Novela Hist3rica de la Am3rica Latina, 1979-1992*. M3xico: Fondo de Cultura Econ3mica.
- Montoya, Pablo. (2009). *Novela hist3rica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medell3n: Editorial Universidad de Antioquia.
- Morales Henao, Jairo. (2005). *Muy caribe est3*. En: *Revista Universidad de Antioquia*, Medell3n, No. 280, abril-junio. Pp. 115-119.
- Moraña, Mabel (2008a). Indigenismo y globalizaci3n. En: *Momentos cr3ticos. Literatura y cultura en Am3rica Latina*. Bogot3: Universidad de los Andes. Pp. 227-236.

- (2008b). Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez y representación. En: *Momentos críticos. Literatura y cultura en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes. Pp. 295-303.
- Orrego Arismendi, Juan Carlos. (2010). Servida por la historia y a su servicio *Muy caribe está* a más de una década de su publicación. En: *Revista Universidad de Antioquia*, 302. Pp.54-58.
- (2012). La crítica de la novela indigenista colombiana: objetos y problemas. *Estudios de literatura colombiana*. No. 30. Pp. 31-54.
- (2020). *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
- Osorio, N. (1996). Las ideologías y los estudios de literatura en Hispanoamérica. En *Saúl Sosnowski, Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Tomo I. Caracas: Ayacucho. Pp. 97-114.
- Pons, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. Madrid: Siglo XXI.
- Rama, Ángel. (2001). La construcción de una literatura. En: *Raúl Antelo (ed.) Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Serie Críticas. Pp. 21-34.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rincón, Carlos (1978). *Cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rocha Vivas, Miguel. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes y Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez-Luis, Julio. (1990). El indigenismo como proyecto literario: Revaloración y nuevas perspectivas. En: *Hispanamérica*, (55). Pp. 41-50.

- (2005). Tercer avatar del indigenismo literario. En: Mächler Tobar, Ernesto (coord.). *Autour de l'Indigénisme. Une approche littéraire de l'Amérique latine*. París: Indigo / Université de Picardie Jules Verne. Pp. 125-140.
- Said, Edward. (2008 [1978]). *Orientalismo*. Bogotá: Debolsillo.
- Serje de la Ossa, Margarita Rosa. (2011). *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2003 [1988]). ¿Puede hablar el subalterno? En: *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003. Pp. 297-364.
- Skłodowska, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang.
- Szurmuk, Mónica. y McKee, Robert. (Coords.) (2009). Representación. En: *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI e Instituto Mora. Pp. 249-254.
- Villegas Vélez, Álvaro (2006). La élite intelectual colombiana y la nación imaginada: raza, territorio y diversidad (1904-1940). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras Vol. 11, N° 1*. Pp. 45-71.