

Los caminos de la memoria en *Cielo de Serpientes* de Antonio Gil¹

Antonia Viu B.

Universidad Adolfo Ibáñez

Resumen

La narrativa del escritor chileno Antonio Gil (1954) se caracteriza por una indagación persistente en el pasado que no solo cuestiona las imágenes a partir de las cuales dicho pasado se ha perpetuado, sino también los soportes que se han utilizado para ello, especialmente el lenguaje y las narrativas que sobre él se construyen. Esto no se lleva a cabo mediante un diálogo abierto y polémico con la historiografía, como ocurre en muchas novelas sobre el pasado en igual período, sino mediante opciones narrativas concretas. En este trabajo me propongo analizar su última novela *Cielo de serpientes* (2008) desde esta perspectiva. En ella es llamativa la opción de disponer los capítulos como si fueran los nudos de un quipu y la elección de espacios-tiempo en los que habitan dispositivos del pasado como las momias de altura de los apus cordilleranos. De esta manera la reflexión acerca del pasado se presenta desde una lógica diferente que se despliega en un lenguaje neobarroco, y que en última instancia plantea preguntas sobre la naturaleza del tiempo, los registros disponibles sobre el pasado y los valores que la memoria asume.

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

En *Cielo de serpientes* (2008), Gil nuevamente revisa un pasado histórico remoto, pero esta vez en un claro contrapunto con el presente de un narrador que realiza una investigación sobre el destino sufrido por uno de los vestigios de ese pasado. Me refiero al saqueo que en el año 1954 ocurre con una de las momias de altura dejada en un apu cordillerano como figura tutelar del valle cercado por los ríos Maipo y Mapocho, ritual que se celebra en el momento del luto por la muerte del emperador inca Huayna Cápac, y que la novela recupera mediante la voz del niño que es llevado a la montaña.

Esto último también confirma un gesto recurrente en la narrativa de Gil, el de acercarse a momentos del pasado que marcan el fin de un ciclo desde la perplejidad que eso plantea para quienes alcanzan a intuir la inminencia de la transformación. El niño y el séquito que lo acompañan intuyen que el sueño en la cumbre cordillerana al que ha sido destinado busca proteger un mundo que está a punto de desaparecer con la conquista española. De hecho, la muerte de Huayna Cápac, duodécimo rey inca, marca el fin de una época expansiva y de unión para el imperio. Después de ocurrido su deceso, se inician las divisiones entre sus hijos Huáscar y Atahualpa. Cieza de León (1943) y Garcilaso de la Vega (1991) muestran este

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

proceso y destacan el tremendo dolor que causó entre sus súbditos la muerte de este rey, ocurrida alrededor de 1527.

Es interesante detenerse en el año 1954, momento del saqueo, porque es la bisagra que une el siglo XVI, el mundo del niño antes de entrar en el apu, y el siglo XXI, presente del narrador-investigador en que este especula acerca del destino de la momia una vez perdida.

Por otra parte, sabemos que este narrador se apellida Gil, igual que el autor, en un desdoblamiento que es típico en su narrativa. Esa fusión entre autor y narrador nos permite leer también en la encrucijada espacio-temporal del año 1954 y del Cajón del Maipo, lugar del saqueo, un elemento significativo pues entra en resonancia con la información biográfica que Antonio Gil da en este y otros textos como el lugar y momento de su nacimiento. La elección de estas coordenadas históricas sería entonces una de las maneras en que el autor queda inscrito en la ficción y adquieren una densidad semántica especial que se hace evidente en la insistencia con que se repite la escena a lo largo de la novela.

Efectivamente, el tiempo y el lugar del robo no son solo datos, como parecen sugerir los diarios y revistas de la época que lo registran documentalmente. La novela espacializa esa información en una imagen que escenifica el instante en que los gUAQUEROS han profanado la montaña y depositan el cuerpo del niño aún vivo, gracias a la temperatura en la que había permanecido conservado, en el mesón de un emporio de abarrotes en el Cajón del Maipo. Mediante la repetición de esta imagen la novela niega el transcurso temporal y va a actualizar a su vez el momento remoto de la violenta transmutación del mundo inca. En efecto, la manera en que este niño sale del estado de hibernación es descrita en términos dramáticos, sustituyendo la representación del ocaso del mundo indígena que había quedado sugerida, pero que el texto deliberadamente había optado por omitir:

Rosario Jaque y Graciela Martínez seguirán mirando al niño dormido con asombrada y contenida ternura, allí en la penumbra del almacén de Olegario Vallejo. El cuerpo ya ha sido pesado en la pequeña romana donde se pesa la harina, el azúcar, la yerba, los fideos, la manteca. El niño dormido ha pasado ya al reino de los pesos y las medidas. Al dominio de las mercancías. Pero ellas solo ven a un niño que duerme con la frente pegada a sus rodillas, protegiéndose de un frío que ya no es de este mundo. Un frío del que ya nadie podrá despertarlo, ni toda la compasión de las miradas, ni la misericordia infinita de esas mujeres, con sus vestidos estampados de flores, en los últimos días del verano de 1954. Un mundo ya barrido. Que pervive solo en el gesto de amorosa curiosidad. (Gil, 2008: 102)

El emporio se transforma así en uno de los lugares que en los textos de Gil escenifica una encrucijada, un momento en que dos trayectorias se unen y una triunfa, produciéndose la transmutación del mundo tal como se conocía. Si, como dijimos, la escena de 1954 actualiza la transmutación del mundo Inca a la llegada de los españoles, no es menos cierto que la transformación del niño en mercancía muestra la extinción del “Valle de Chili” como un espacio en el que la vitalidad del mundo era garantizada por el sueño tutelar de la momia dormida. En el presente del narrador-investigador, el suburbio de Puente Alto y la ciudad de Santiago son descritos como lugares profanados en los que ya no oímos el bullir de la vida, sino el murmullo de la materia en descomposición:

A la distancia en una planta eléctrica, al otro lado del río, un chispazo azul parecido a un rayo relumbra y se apaga. Y presiento el sordo languidecer de la tierra. El reptar de los gasterópodos hacia su final, el crujido de élitros invisibles rompiéndose, la desaparición del escarabajo en los intersticios de un muro, el resquebrajarse de las piedras y otra vez los gusanos bullendo, un caldo vivo entre la carne muerta... (Gil, 2008: 114)

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

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

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

En el despacho de abarrotes de Olegario Vallejo, Graciela Martínez y Rosario Jaque miraron al niño dormido con una mezcla de ternura y asombro. El tren militar que bajaba del pueblo de El Volcán pasó atronando por el cruce de San Alfonso, frente a la residencial El Cóndor, haciendo sonar su bocina. Un Ford 40 se detuvo frente al paso del convoy. (Gil, 2008: 62)

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

El aroma de duraznos y los viejos lagares flotaba por el aire caliente de finales del verano. Las dos mujeres se inclinaron para ver de cerca la minúscula figura sentada entre el frasco de las cebollas en escabeche y la balanza marca Hispania, entre una lata de manteca, tres cajas de té y una bolsa de yerba mate. El niño dormía. Y dormía largamente, como lo había hecho en la montaña su sueño que todo lo contiene. Incluyéndonos . . . Uno a uno, en ese universo suyo donde la vida es un día. Un solo largo día de verano en que sopla el raco y entran en sazón las ciruelas y el orujo de las primeras moliendas exhala su perfume hosco. (Gil, 2008: 62)

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

El presente del narrador-investigador, en tanto, ya no se despliega en los faldeos de la cordillera ni en las cumbres en que se realiza el ritual, sino en el territorio que hoy conecta la ciudad globalizada con el espacio profanado de la montaña: el suburbio de Puente Alto. En dicho espacio

no se escucha el canto de los pájaros, ni el caudal de los ríos bajando la cordillera, solo hay un murmullo electromagnético que proviene de los televisores y de los postes de luz. El narrador está ahí de paso para entrevistar a Guaquero Viejo, uno de los hombres que participó en el saqueo y que atestigua el hecho de que el niño estaba vivo cuando lo encontraron, siglos después de ser dejado en la cumbre congelada. La descripción de este hombre ya anciano que no puede olvidar la vida que llevaba en las montañas también está hecha en términos arquetípicos. De hecho su decrepitud es mostrada casi de manera ígnea: “He aquí al viejo. Sentado frente a la pequeña ventana con los ojos opalescentes, como de ciego, fijos en la nada, dos piedras de cuarzo mojado” (Gil, 2008: 41). Es un hombre de una vejez solo posible en un tiempo superior al transcurso de una vida humana. Desde el ventanuco quebrado de la casa en Puente Alto en la que el narrador lo interroga, él habla de un tiempo que es el de su pasado, pero que también se vuelve sideral. Guaquero Viejo es el perpetrador de todos los saqueos que ha sufrido América, no solo el de la momia y, por eso, mientras hablan en la pieza de Puente Alto, sentimos que algo se incubaba en esa noche que es todas las noches porque muestra de nuevo un mundo que se apresta a desaparecer tal y como ha existido hasta ese momento; una noche que es la muerte a la que se aproxima este hombre solo, un manto que impide ver la vida lista a emerger bajo esta extensión de cemento, vidrio y descargas eléctricas desde la que escuchamos al anciano.

Como sugeríamos antes, al fijar el momento de la encrucijada, de la perplejidad, las imágenes del texto se van haciendo cada vez más plásticas y poéticas. Por un lado, los hechos que corresponden a una realidad histórica, como la de la transmutación del mundo indígena a la llegada de los españoles, son presentados de manera aislada, sin insertarse en cadenas causales ni narrativas que intenten legitimar un poder o una institucionalidad desde un punto de vista retrospectivo, como suelen hacer las narraciones históricas; por otro lado, la información que da forma a la novela parece desplegarse ante nosotros sin la intervención de un narrador que la organice. De hecho el texto se estructura desde la voz de al menos tres narradores y de varios otros documentos y personajes interrogados por el narrador-investigador.

El más visible parece ser este último narrador, que dice estar retomando una investigación largamente postergada sobre momias de altura. También está la voz del niño que va registrando en primera persona todo lo que ocurre y lo que siente mientras lo llevan al apu. Sin embargo, hay un tercer narrador, que solo interviene en contadas ocasiones para darnos una visión desdoblada del viaje del niño o para mostrarnos escenas como la de 1954; lo hace en tercera persona pero desde una mirada muy cercana, aunque no puede ser ninguno de los testigos directos de esos momentos. Este tercer narrador alcanzaría así una perspectiva privilegiada de los hechos, pero no llega a encarnarse en un personaje ni en un lugar estable, sino que funciona como una conciencia que parece viajar por el tiempo, pudiendo describir escenas sin necesidad de explicarlas o amarrarlas narrativamente entre sí:

El niño que va en el palanquín se recorta contra las nevadas remotas, mientras los cargadores trepan, llevándolo por la áspera pedernalia. No nos es dado saber de él nada: antiguo ángel de tierra horneada, susurro, irku. Ya abrió, granó y se secó la flor del olvido en las laderas. Nos llega un aroma lejano a humo de huano, a barro cocido, a semillas tostadas, a maní, a lana sin lavar. Es de noche. Siempre es de noche para el que mira la silueta de ese niño que sube entre los rastrojos de la compaca. Sus pétalos crujen bajo los pies calzados con sandalias de llamo. Flores secas. El viento se lleva por la noche los recuerdos como briznas. (Gil, 2008: 55)

Esa conciencia que mira desde un lugar y tiempo lejano las imágenes que vienen del pasado es frecuente en las novelas de Gil y es posible entenderla como la voz del propio autor inscrita en los textos, que de pronto sale a flote y se deja ver. Pero es importante marcar la diferencia con otras versiones del autor al interior del texto con las que puede convivir. En el caso de *Cielo*

de serpientes, la voz del narrador investigador –Gil– que interroga a arqueólogos y especula sobre redes internacionales de tráfico de momias está contaminada de contingencia, de lo absurdo de los discursos con los que entra en contacto. El otro narrador que contempla imágenes del pasado desde esa cercanía imposible a la que aludíamos es un Gil distinto, que no sigue la metodología de una investigación periodística, sino que se conmueve frente a esos fogonazos de tiempo que de pronto se hacen visibles.

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

El título de este libro, *Tres pasos en la oscuridad*, no es sino una metáfora del acercamiento al pasado: siempre incierto, a tientas, conducido por un narrador involucrado en su historia, un narrador que se descubre como personaje y también como voz mediadora, que se ubica más allá del presente narrado y que posee conciencia crítica de los eventos del pasado, mientras el futuro, que en la narración aparece como potencial, lo leemos como crítica de la historia presente. El mismo narrador es quien hunde los hechos de la oficialidad en las brumas subjetivas de un mundo de voces y de muertos que susurran su historia, para desmentir, hacer un retrato estético o escenificar otro tiempo. (2009: 16)

Junto con explorar el tipo de acercamiento al pasado que las novelas de Gil realizan, esta cita nos ayuda a justificar la asociación aparentemente arbitraria que hacíamos al decir que 1954 también se hace significativo en la novela por ser el año del nacimiento de Antonio Gil. Como dice García, el autor se descubre en sus textos como personaje y voz mediadora, él es un vínculo necesario porque solo a partir de lo subjetivo se puede llegar a vislumbrar un pasado colectivo. La sugerencia podría llegar así mucho más lejos, ya que en una nota a pie de página de la novela se explica como el autor, asumimos, se enteró de la historia del saqueo de la momia: “Primitivo Meneses, arriero cordillerano que estuvo a cargo de las veranadas de don Gregorio Iñiguez, mi abuelo materno, nos relato en 1963 este episodio tal y como se describe aquí” (Gil, 2008: 29). Así, Antonio Gil Iñiguez tendría 7 u 8 años cuando se entera de la historia del saqueo, la misma edad del niño robado del apu y la misma edad que tenía el sobrino de Chacón- Guaquero Viejo- al momento del robo. De esta forma, vemos muy claramente el puente subjetivo que puede tender un niño que accede a una historia en que dos de los protagonistas- la víctima y uno de los victimarios- son niños como él.

Por otra parte, esta explicación de cómo memoria personal e historia colectiva se vinculan en el texto resulta muy iluminadora para justificar el quipu como soporte estructural y como vehículo de las imágenes en *Cielo de serpientes*. En efecto, la memoria desde la perspectiva del mundo de Tanitani- el niño- es “como un corazón” que despierta al recuerdo de las cosas, un recuerdo que queda entrettejido en los cordeles del quipu. El abuelo- Awichu- así lo señala: “Sumergido en el aire fino y dulce de la montaña fue que pasé incansable por los nudos y los cantos hasta que la voz y los dedos perdieron toda diferencia y pude leer tocando...” (Gil 2008: 18). Esto se precisa aún más cuando leemos: “Como una criatura que se crece así comiendo de esos cantares ásperos o tersos, se va creciendo la memoria igual que un ojo que principia a ver en la oscuridad, con la ayuda incansable de los dedos” (Gil 2008: 18-19).

Este vínculo indivisible entre el Quipucamayú, el abuelo en este caso, y las historias que vienen entretetejidas en el quipu ha sido destacado por investigadores recientes como Joanne Rapaport (1994: 284), quien lo define como un dispositivo nemotécnico compuesto de cordeles de colores amarrados que no comunican el conocimiento de manera abstracta como la escritura. Según la autora, los nudos del quipu significan categorías de conocimiento que son especificadas

por un intérprete que ha memorizado la información que representan. Esta intimidad entre objeto y persona también se presentaría en otros modos incaicos de representación y confirma que hay una especificidad de las clases de incidentes en ellos que debe ser provista por el intérprete.

Así, la labor del intérprete es indisociable de los “recados del quipu” como los llama el texto de Gil y nos lleva de nuevo a establecer el paralelo con el narrador de *Cielo de Serpientes*, quien al igual que en los textos anteriores de Gil “se descubre como personaje y también como voz mediadora” (García, 2009: 16) y evoca fragmentos de un pasado íntima y poéticamente “vívido”.

Por otro lado, Eduardo Barraza (2009) se ha referido a que la estructura de la novela en forma de quipu logra activar un registro en el que oralidad, referente y lectura se combinan, un registro propio de culturas prehispánicas que contrasta con el repertorio de documentos que vemos desplegarse en el texto y que muestran un predominio de la letra impresa y la mirada fría de la investigación científica con que la época actual se aproxima a esta historia.

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

En este sentido creo necesario destacar el hecho de que la invocación a Kauripaxa se enmarca en un contexto en que la investigación periodística que pretende llevar a cabo el narrador-investigador queda trunca una vez más. Al llegar al final del texto, la entrevista de dicho narrador con Guaquero Viejo que se ha venido desplegando en distintos capítulos, se interrumpe sin ninguna resolución significativa, el cortejo que lleva al niño hacia el Apu también sigue su camino, y aquel, extraviado en el Inframundo, busca a su abuelo en tanto el narrador enciende un fuego imaginario para orientarlo, “mientras camino intentando alejarme de esos andurriales de Puente Alto, voy imaginando un fuego para Kauripaxa” (Gil, 2008: 141).

Todas estas imágenes con que se clausura la novela hablan de procesos, de eventos que “duran” todavía. Así, la idea de la historia como algo que también ocurre en el presente, algo que podemos intervenir, justifica la insistencia en las encrucijadas que dibuja *Cielo de serpientes*, la distancia que toma de la representación de aquellos momentos que se han leído como definitivos (la conquista por ejemplo), y la necesidad de las mediaciones que dan cabida a la subjetividad y a registros más poéticos que disciplinarios.

Bibliografía citada

- Barraza, Eduardo. 2009. “Antonio Gil. Cielo de Serpientes”, *Alpha* N° 29, diciembre: 322-325. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012009002900023&lng=pt&nr m=iso&tlng=es
- Cieza de León, Pedro. 1943. *Del señorío de los Incas*. Buenos Aires, Solar.
- García, Pilar. 2009. “Prólogo”, en *Tres pasos en la oscuridad*. Santiago, Sangría.
- Garcilaso De la Vega, Inca. 1991. *Comentarios Reales de los Incas II*. Aranibar, Carlos (ed.). México, D.C., Fondo de Cultura Económica.
- Gil, Antonio. 2008. *Cielo de serpientes*. Santiago, Planeta Chilena.
- , 2009. *Tres pasos en la oscuridad*. Santiago, Sangría.

Rapaport, Joanne. 1994. "Object and alphabet: Andean Indians and documents in the Colonial Period", en *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Hill Boone, Elizabeth y Mignolo, Walter (eds.). Durham, NC, Duke U.P.

CV

ANTONIA VIU ES DOCTORA EN LITERATURA CHILENA E HISPANOAMERICANA POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y PROFESORA DE LA FACULTAD DE ARTES LIBERALES DE LA UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ. SU TRABAJO SE CENTRA EN LAS RELACIONES ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN EN LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA.

ENTRE SUS PUBLICACIONES RECIENTES DESTACA EL LIBRO *IMAGINAR EL PASADO, DECIR EL PRESENTE*.

LA NOVELA HISTÓRICA CHILENA (1985-2003). (2007).
