

Alucinación, etnografía e identidad en *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo

Hallucination, ethnography and identity in *The three halves of Ino Moxo* by César Calvo

Alfredo Dillon¹

Instituto de Investigaciones, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, Argentina

adillon@uca.edu.ar

ORCID: 0000-0001-7571-6693

Citar como: Dillon, A. (2022). Alucinación, etnografía e identidad en *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo. *Desde el Sur*, 14(3), e0033.

RESUMEN

Este artículo se propone analizar la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981), del escritor peruano César Calvo, para problematizar las posibilidades del narrador de dar cuenta de las culturas amazónicas «desde dentro». El análisis se detiene especialmente en los pasajes narrativos referidos a las visiones producidas por la experiencia de la ayahuasca. A partir de las inevitables tensiones entre prosa poética y registro etnográfico, apuntamos también a pensar la inserción del universo amazónico —con sus creencias, mitos y saberes— en la construcción de una identidad peruana atravesada por la noción de heterogeneidad.

PALABRAS CLAVE

César Calvo, literatura peruana, literatura amazónica, narración etnográfica, ayahuasca

1 Investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina (UCA). Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), licenciado y profesor en Letras (UBA). Docente de grado y posgrado en las carreras de Comunicación de la UCA desde 2006. Ha publicado libros y diversos artículos sobre literatura y cine en revistas académicas.

ABSTRACT

The aim of this article is to examine how the narrator in César Calvo's novel *The three halves of Ino Moxo: Teachings of the wizard of the Upper Amazon* tries to portray the Amazonian culture from the inside. The analysis focuses on the narrative passages that describe the visions experienced by the characters after consuming ayahuasca. Furthermore, we study the tension between poetic prose and ethnographic register in this novel, as we explore how the Amazonian universe (with its beliefs, myths and knowledges) participates in the construction of a heterogeneous Peruvian national identity.

KEYWORDS

César Calvo, Peruvian literature, Amazonian literature, ethnographic narrative, ayahuasca

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*², de César Calvo, para pensar los cruces entre registro lírico y registro etnográfico, en una novela que explora la inserción de la cultura amazónica —con sus creencias, ritos, saberes, relatos— en la construcción de la identidad peruana. En el cruce de tradiciones narrativas heterogéneas (la mitología oral amazónica, la literatura indigenista, el informe antropológico), la obra de Calvo permite aproximarse a la producción literaria del área amazónica, que puede pensarse como una «región cultural» (Rama, 1987).

Las tres mitades de Ino Moxo ocupa un lugar relevante dentro de la literatura amazónica peruana. Inicialmente, César Calvo Soriano (Iquitos, 1940-Lima, 2000) fue más conocido como poeta (formó parte de la denominada «generación del 60» en el Perú) que como narrador. Sin embargo, su obra narrativa ganó reconocimiento de manera relativamente reciente: algunos hitos en ese reconocimiento fueron la traducción de *Las tres mitades de Ino Moxo* al inglés en 1995 (luego de una temprana traducción al italiano en 1982), así como su reedición en español en 2010 en Cuba (a cargo de Casa de las Américas) y, al año siguiente, en el Perú (publicada por Peisa). Fue a partir de esta reedición en 2011 que empezaron a multiplicarse las lecturas sobre la novela (Dillon, 2016; Marcone, 2017; Baca, 2018; Vidarte, 2019; Alfaro, 2020; Torres, 2021; entre otros), algunas

2 Todas las citas de la novela corresponden a la edición de Peisa (Calvo, 2011).

de ellas formuladas desde perspectivas críticas novedosas, como la denominada Plant Theory (por ejemplo, Duchesne Winter, 2019).

Con filiación en la obra de José María Arguedas y su mirada etnográfica, la novela relata el viaje del autor y su primo, que resulta ser un desdoblamiento de sí mismo, a la selva amazónica para conocer al brujo Ino Moxo. El viaje es aquí un desplazamiento geográfico, pero también una alteración de la conciencia, porque el trayecto se intercala con sesiones de ayahuasca, la planta alucinógena que ocupa un lugar central en la cultura de las comunidades indígenas (los asháninkas) que estos viajeros visitan.

Además de proponer algunas líneas de lectura para la novela de Calvo, este artículo intenta un acercamiento a la literatura del área amazónica, que indudablemente permanece relegada a una situación periférica dentro del canon de la literatura peruana. Esa «marginalidad» se reproduce especialmente dentro de la producción literaria peruana más leída desde América Latina. A diferencia de la literatura brasileña, que cuenta con figuras como la de João Guimarães Rosa, cuyas obras abordan el mundo amazónico (o, en el siglo XIX y desde una perspectiva muy diferente, José de Alencar), los autores peruanos que más han circulado en América Latina suelen orientar sus obras al mundo andino y costeño, al aproximarse a las tensiones entre la herencia inca y la española, sin incursionar en el universo amazónico.

El propósito específico de este trabajo es problematizar las posibilidades del narrador de *Las tres mitades de Ino Moxo* de dar cuenta de las culturas amazónicas *desde dentro*, al enfocarnos especialmente en los pasajes narrativos referidos a las visiones producidas por la experiencia de la ayahuasca. A partir de las inevitables tensiones entre prosa poética y registro etnográfico, apuntamos también a pensar la inserción del universo amazónico (con sus creencias, mitos y saberes) en la construcción de una identidad peruana atravesada por la noción de *heterogeneidad*. En este sentido, tomamos como punto de partida las reflexiones de Cornejo Polar acerca de la heterogeneidad de las literaturas latinoamericanas, en particular aquellas «en las que se intersecan conflictivamente dos o más universos socioculturales» (1994, p. 16). Al ubicar este problema fundamental como eje de lectura de las literaturas andinas, Cornejo Polar se ubica en la estela de reflexiones como las de Ángel Rama y su concepto de transculturación narrativa.

En la perspectiva ambos autores, las obras literarias son entendidas como expresiones de fenómenos socioculturales más amplios, y en consecuencia permiten un acercamiento a la comprensión de las identidades latinoamericanas. Como señala Bueno Chávez, esta concepción implica

que «leer textos no es agotar los mensajes lingüísticos, sino hacer visibles los sentidos que producen los textos en sus profundas relaciones con la historia y la cultura que les concierne» (2004, p. 90).

En su clásico estudio sobre transculturación narrativa, Rama (1987) advierte que este proceso no implica solo una «traducción» entre diferentes lenguas, sino también entre diversas estructuras literarias y cosmovisiones. Para el crítico uruguayo, este esfuerzo exige por parte del escritor una inmersión en las «fuentes primigenias» de las culturas entre las que se posiciona. Rama cita como ejemplo la recuperación de estructuras de las narraciones orales en los relatos de João Guimarães Rosa, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. En la novela de Calvo, esas fuentes «primigenias» también se incorporan a la trama: los mitos asháninkas sobre el origen del mundo y del ser humano, por citar solo un ejemplo, se intercalan con un relato de viaje protagonizado por cuatro personajes en el Perú de fines del siglo XX.

Estructura narrativa y filiaciones literarias

Bajtín explica que «la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades» (1993, p. 38). Esta voluntad sintetiza una de las principales ambiciones de *Las tres mitades de Ino Moxo*, expresada en su título: volver lo heterogéneo aún más heterogéneo, visibilizar esas «otras mitades» del Perú —y de América Latina— que han quedado más o menos enterradas debajo de las formulaciones esencialistas de las identidades nacionales. Tal como plantea Melis, en esta novela la representación de la selva es inseparable de la reflexión sobre la identidad nacional: «El mundo de la selva olvidada y marginada se transforma así en un observatorio inédito y privilegiado, imprescindible para comprender el todo del país, todo el país» (2011, p. 12).

En el texto de Calvo no hay sujetos únicos ni totalizadores: ni siquiera el narrador tiene dominio completo de su relato, porque su identidad es inestable y porque constantemente cede la palabra a los otros. *Las tres mitades de Ino Moxo* es una novela polifónica, un entramado de diálogos, relatos históricos, explicaciones etnográficas, mitos y «enseñanzas». Su narrador bien puede asimilarse a la descripción formulada por Cornejo Polar para pensar las identidades latinoamericanas: es un sujeto «hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas» (1994, p. 21).

El núcleo de la novela es un relato de viaje: cuatro personajes (el narrador, César Soriano; su primo César Calvo; Iván, el hermano de este; y el guía, Félix Insapillo) se trasladan desde Lima hasta Pucallpa y de ahí al río Mishawa, en las profundidades de la Amazonía, donde vive el brujo

y maestro de brujos Ino Moxo, líder de los indios amawakas. En el recorrido hacia la casa de Ino Moxo, el narrador visita a otros tres chamanes: don Juan Tuesta, don Hildebrando y don Javier. En total, cuatro chamanes y cuatro viajeros son los personajes principales de la novela, que a su vez se divide en cuatro partes: «Las visiones», «El viaje», «Ino Moxo» y «El despertar».

La primera parte transcurre entre Iquitos y la cercana isla Muyuy, sobre el río Amazonas. Allí César Soriano experimenta sesiones de ayahuasca en la casa de don Juan Tuesta, y sus visiones se intercalan con relatos mágicos sobre la Amazonía. Como describe Marcone: «Desde su inicio, *Las tres mitades de Ino Moxo* nos sorprende como una incursión en las profundidades de las cosmologías amazónicas, paralela o idéntica a un viaje a las profundidades de la selva» (2017, p. 320).

La segunda parte es la más larga; es allí donde se narra la travesía de los cuatro viajeros desde Pucallpa, ciudad ubicada en el centro-oriente de Perú, en el llano amazónico, hasta el hogar de Ino Moxo, en medio de la selva. Las coordenadas geográficas y temporales son precisas: 27 de junio de 1977. En esta segunda parte, el progreso del viaje se alterna con sesiones de ayahuasca y diálogos con otros dos brujos: don Hildebrando, de Pucallpa, y don Javier, de Iquitos. Esta es una característica constante del relato: las interrupciones, las intercalaciones y los desvíos, que hacen que la trama avance simultáneamente en diferentes espacios y temporalidades.

En las entrevistas con los chamanes, el viaje de los protagonistas cede lugar a la historia de la Amazonía peruana; la memoria del Tahuantinsuyo, la Conquista y la proyección de un retorno de los incas; la cosmogonía y los mitos de los asháninkas, así como la explicación de algunas de sus costumbres (por ejemplo, la reducción de cabezas); el repaso de las nuevas formas que adquirió la colonización blanca en el siglo XX (la fiebre del caucho, luego la búsqueda de petróleo); y la evocación de la herencia africana en el Perú, otra de las «mitades» que han quedado fuera del dualismo entre incas y blancos. Estas diversas líneas argumentales van delineando distintos cronotopos que se alternan constantemente en la novela.

La tercera parte narra el encuentro de los cuatro viajeros con Ino Moxo. La entrevista con el brujo da pie a que este les transmita sus enseñanzas a los viajeros. Como el famoso Gonzalo Guerrero («el primer aindiado», según la definición de Pellicer [1992]), Ino Moxo es un aculturado «al revés», un sujeto que ha atravesado una frontera cultural. Nació en la ciudad de Arequipa, pero su padre cauchero lo llevó con él a la selva durante la «fiebre del caucho» (a fines del siglo XIX), y a los 13 años fue secuestrado por

Ximu, el jefe de los amawakas. Es entonces cuando Manuel Córdova pierde su nombre hispano y deviene Ino Moxo, tras participar de su primera sesión de ayahuasca: «Ese día dejé de ser quien era, el hijo de mi padre y de mi señora madre, y empecé a ser amawaka, yora, hijo de Ximu» (p. 221).

Finalmente, la cuarta parte, titulada «El despertar», resignifica las anteriores. Los cuatro viajeros resultan ser, en realidad, tres (César Soriano es el doble de César Calvo: un desdoblamiento producido por la ayahuasca). La acción transcurre en Iquitos, donde encontramos a Manuel Córdova, cuya figura ha inspirado también libros de otros autores, tal como reseña Marccone (2017). Además, el viaje parece no haber sido tal, sino más bien una serie de visiones. En estos capítulos, los viajeros participan de sesiones de ayahuasca en la casa de Córdova. De todas maneras, la novela es ambigua y no permite descartar completamente los hechos de las tres partes anteriores como si hubieran sido solo producto de alucinaciones.

En el terreno de la intertextualidad, la novela traza una clara filiación con la escritura de Arguedas. Como máximo representante del indigenismo en la literatura peruana, este escritor resulta imprescindible para pensar qué tipo de utopía propone la novela de Calvo, en la que se ve impugnada de modo rotundo la antinomia civilización-barbarie, y en la que el progreso funciona siempre como contracara de la violencia y el saqueo. Esta afinidad también acerca a Calvo a la literatura de Guimarães Rosa, escritor que construye su universo narrativo a partir del Amazonas brasileño, y que fue reivindicado por aquel en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*³.

Arguedas aparece como personaje en la novela: durante una de las visiones, es una suerte de profeta o «divinidad» que habla con el río Amazonas y camina sobre el agua. El Amazonas, personificado en «una voz rugosa y grisácea», le pregunta al escritor qué debe hacer para retenerlo en el mundo. Y Arguedas le responde: «¡Regresa al Urubamba! [río de Cusco, en cuyo valle está la ciudadela de Machu Picchu] [...] ¡Retrocede, Amazonas, cuatro siglos por el Río Sagrado! ¡Impide el desembarco de los bárbaros, los virakocha, los conquistadores!» (p. 249). En este deseo de Arguedas se expresa la utopía del *indigenismo amazónico* que defiende la novela: la alianza de la civilización andina y la amazónica, en contra de la herencia de los blancos.

Como bien señala Alfaro, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y en *Las tres mitades de Ino Moxo*, «Arguedas y Calvo retratan dinámicas de

3 «Ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimarães», escribe Arguedas (1975, p. 21).

secuestro/seducción movilizados por las comunidades indígenas del eje andino-amazónico, de las cuales se derivan posiciones mestizas *sui generis*» (2020, p. 73), como la del propio Ino Moxo, un *aculturado al revés*, que ha transitado una forma de mestizaje a contramano de los procesos culturales dominantes en América Latina. Hay una afinidad también en el trabajo de ambos escritores sobre el lenguaje: en sus textos, el castellano se entrecruza con las lenguas quechua (Arguedas) y campá (Calvo).

Otro autor al que la novela reconoce como precursor es Stefano Varese, antropólogo peruano —como Arguedas— especializado en la Amazonía y autor de *La sal de los cerros*, un estudio sobre la vida y las costumbres de los asháninkas o campas. En la novela de Calvo, el libro de Varese es muy elogiado por don Javier, quien afirma conocerlo y dice haberlo leído «en el aire»: «Los pensamientos de la gente buena viven en el aire, se alojan en el aire lo mismo que nosotros en nuestra casa» (p. 126). Por su parte, el narrador, César Soriano, se refiere a Varese como su «amigo». El influjo de Varese puede reconocerse en la voluntad etnográfica de la novela, que por momentos busca presentarse como un informe antropológico, como veremos en el próximo apartado.

Las intertextualidades no se agotan en el campo de la antropología y el indigenismo. Julio Cortázar y Nicolás Guillén son otros dos nombres importantes dentro de la novela. El primero aparece como personaje (se le muestra como turista en las ruinas de Machu Picchu) y su irrupción no puede dejar de leerse en el marco de la polémica que el escritor argentino sostuvo con Arguedas a fines de la década de 1960. Uno de los ejes de aquel debate era el choque entre «cosmopolitismo» y «provincianismo»: ante un cuestionamiento de Arguedas hacia los escritores latinoamericanos exiliados, Cortázar tildó al autor de *Los ríos profundos* de «sedentario» y «provinciano». Arguedas había escrito: «Todos somos provincianos, don Julio. Provinciano de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrato bien cerrado» (1975, p. 30). Cortázar le respondió con un ataque frontal al indigenismo andino: «Menuda diferencia entre ser un provinciano como Lezama Lima, que precisamente sabe más de Ulises que la misma Penélope, y los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena» (1969, p. 56).

Las tres mitades de Ino Moxo retoma, justamente, el tópico del «provincianismo», pero lo aplica sobre Cortázar, en una especie de venganza y reivindicación de Arguedas. En una visión producida por la ayahuasca, el narrador ve a Cortázar con su mujer, Ugné Karvelis, recorriendo Machu Picchu. Vestido con un poncho de alpaca y deslumbrado con lo que está contemplando, Cortázar hace la pregunta obvia, la que todo turista se

plantea: «¿Cómo diablos pudieron traer, cómo pudieron mover siquiera, tan colosales piedras...?» (p. 77). El niño quechua que oficia de guía le responde que los incas las movían cantando icaros, es decir, canciones mágicas. La visión culmina entonces, luego de haber sugerido que, como decía Arguedas, el autor de *Bestiario* no estaba exento de ser «provinciano». En la constelación ideológica que construye la novela de Calvo, Cortázar es un turista viracocha y, por lo tanto, incapaz de abarcar y comprender las civilizaciones indias.

Finalmente, otra referencia literaria relevante dentro de la novela es la mención de Nicolás Guillén, el poeta cubano, uno de los autores más representativos del negrismo en América Latina. La figura de Guillén le permite a Calvo introducir una «cuarta mitad» del Perú: la herencia africana, condensada en el personaje del negro Babalú. Al evocar los tiempos de la colonia, don Javier subraya la solidaridad entre negros e indios, unidos por una misma historia de sometimiento: «Nuestros empresarios viracocha [...] decidieron no traer más esclavos, decidieron fabricarlos aquí evitándose el riesgo de más multas o pérdidas. [...] Infinidad de fábricas de esclavos humillaron América» (p. 175). De esta manera, el capítulo sobre el negro Babalú ratifica que la de Calvo es una utopía abierta a todas las «mitades» que conforman el Perú, sin margen para concepciones esencialistas o excluyentes de lo nacional.

Al narrar el viaje de un personaje urbano (César Soriano / César Calvo) desde la ciudad (Lima / Iquitos) hacia el interior de la selva, *Las tres mitades de Ino Moxo* se inscribe en la tradición de la novela de viajes. En este sentido, su lectura también remite a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, que relata la inmersión de un marinero europeo en la selva africana. A la vez, la figura del viajero urbano en la Amazonía se inscribe en otra tradición discursiva: la del informe antropológico, elaborado por un observador que se propone describir culturas «otras» (Dillon, 2016). La novela se acerca a esta intención etnográfica, que por momentos entra en tensión con otros registros adoptados por el texto (los pasajes más ilógicos y líricos introducidos por las sesiones de ayahuasca).

Varias lecturas señalan la distancia entre esta narración y otras «novelas de la selva» (Rueda, 2003) de la literatura latinoamericana. Torres destaca como, a diferencia de otros textos en los que prevalece el punto de vista letrado, la novela de Calvo «recupera para la tradición literaria amazónica, aunque también nacional, principios de un pensamiento indígena que ha existido por siglos y ha sabido adaptarse, negociar y transformarse para garantizar su continuidad» (2021, p. 99).

Por otra parte, la lectura de Vidarte (2019) pone el foco en el diálogo que el texto entabla con otras expresiones artísticas de la Amazonía, sobre todo las artes visuales y la música: «La narración de la novela se nutre de este imaginario recuperando las expresiones del arte amazónico, lo que contribuye en una defensa de la identidad regional de estas artes» (p. 26). Se destaca, en este punto, la inclusión en la novela de otro personaje real: el pintor César Calvo de Araújo, padre del autor y referente de las artes visuales amazónicas. Vidarte también resalta la presencia como personaje del dibujante Yando Ríos, hijo de don Hildebrando; así como las referencias al escultor Agustín Rivas, al músico Raúl Vázquez y al poeta Javier Dávila Durand.

Entre el registro lírico y el etnográfico

Rama sostiene que el antropólogo, como agente de contacto entre la cultura nacional y las culturas indígenas, constituye un modelo de intelectual para los escritores a los que denomina transculturadores (1987, p. 85). El crítico uruguayo registra, entre los novelistas transculturadores, la presencia de narradores que cumplen una función de «mediadores» entre diversas culturas. En algunos pasajes, *Las tres mitades de Ino Moxo* parece aspirar a ese rol de mediación y divulgación de las culturas amazónicas, puntualmente ciertos mitos, saberes y creencias de los asháninkas y los amawakas.

Uno de los rasgos que sostienen esta «voluntad etnográfica» del texto es su pretensión de ofrecer pruebas sobre la condición «verdadera» de aquello que se narra. En el «Envío», el narrador sostiene: «Todo, absolutamente todo lo que este texto informa, consta en diecisiete cintas de grabación, consta en las fotografías y el vocabulario incluidos al cabo de lo escrito» (p. 20). Además de estas «evidencias», el narrador menciona otras fuentes, como «cierto libro cometido por el cauchero Zacarías Valdez e impreso en 1944 bajo el título de *El verdadero Fitzcarrald ante la historia*» y también «la paciencia de los Magos Verdes [así denomina a los chamanes amazónicos] que accedieron a develarnos algo de sus misterios y de sus ministerios» (p. 21).

Las cintas de grabación reaparecen más de una vez en el texto, para sugerirle al lector que lo que está leyendo no puede catalogarse sencillamente como «ficción». Así, por ejemplo, cuando Ruth Cárdenas le cuenta al narrador-entrevistador la historia de su hermano convertido en *chulla-chaqui*, la escena de diálogo se resignifica en el momento en que el texto menciona la «grabadora» (p. 50) en la que está quedando registrado ese relato, que por lo tanto adquiriría un mayor grado de «realidad», por más que parezca «fantástico» el hecho de que un niño se convierta en duende.

Por otro lado, la capacidad de la grabadora de registrar las voces se revela impotente ante la magia de los chamanes. Al principio de la travesía, cuando los viajeros están todavía en Pucallpa, César Soriano y César Calvo visitan varias veces a don Hildebrando. «Sin que don Hildebrando lo supiera, yo grabé todo lo que conversamos en esas cuatro noches» (p. 108), afirma el narrador en un primer momento. Pero, más adelante, el mismo elemento que sirvió para imprimirle «veracidad» a la escena y ratificar que el «reportaje» existió realmente se convierte también en una prueba de los poderes mágicos del brujo: «Ya en la habitación, acompañado únicamente por César, retrocedía la cinta, escuchábamos. Todo se oía, los ruidos de la noche, los plañidos del piso de tablas sin pulir, mi voz, las preguntas de mi primo [...]. Todo se oía, todo. Pero ni una palabra de don Hildebrando» (p. 109).

Esta impotencia del dispositivo para registrar la voz del brujo podría condensar una de las ideas centrales de la novela: es imposible dar cuenta de la realidad, porque esta es mucho más compleja de lo que solemos aceptar. Al final de ese capítulo, el narrador admite que «terqueaba en no aceptar lo inexplicable como una verdad más» (p. 109). «Lo inexplicable», en el texto, forma parte del orden de lo verdadero: como en la fórmula emblemática del *boom* latinoamericano, *magia* y *realismo* no se oponen.

Varios capítulos están contruidos como diálogos entre el narrador y otro personaje. En consecuencia, el texto se inclina hacia el habla oral: como plantea Baca (2018), la novela subvierte las jerarquías literarias y valoriza la oralidad por encima de la escritura. La presencia de esta oralidad heterogénea remite al trabajo etnográfico: el antropólogo suele trabajar con relatos orales. Aquí el interés etnográfico del narrador se enfoca principalmente en los brujos, sus poderes y los efectos de la ayahuasca. Los verbos de conocimiento proliferan a lo largo del texto: «me informan» (p. 88), «me dicen» (p. 90), «recogí una historia» (p. 91), etc.

Para Rama, el informe antropológico es un género discursivo que funciona como «modelo» en algunas de las obras que analiza en su trabajo sobre transculturación narrativa. Al describir este modelo, Rama sostiene que se caracteriza por el «predominio del nivel denotativo y referencial del texto» (1987, p. 88). En *Las tres mitades de Ino Moxo*, la objetividad del informe etnográfico entra en tensión con la voluntad lírica del narrador y la atmósfera onírica del relato. Calvo se apropia de aquel género «científico» para transformarlo: su registro se aleja de la denotación para aprovechar la potencia lírica y polisémica del lenguaje poético.

El lirismo y el clima onírico ingresan a la novela de la mano de la ayahuasca, la planta alucinógena que utilizan los chamanes amazónicos.

La ayahuasca ocupa un lugar central en el texto; de hecho, el narrador llega a afirmar que toda la historia le ha sido «dictada» por esta planta, que en varios pasajes aparece personificada, en línea con el animismo que impregna las creencias de algunas comunidades amazónicas.

En el «Envío», César Soriano escribe: «En verdad este libro no es un libro. Apenas un retrato: la memoria del viaje que yo cumplí sonámbulo, imantado por indomables presagios y por el ayawaskha, droga sagrada de los hechiceros amazónicos» (p. 20). La primera parte de la novela se titula «Las visiones», pero las sesiones de ayahuasca atraviesan todo el libro y parecen determinar la lógica narrativa: la trama no avanza como una única línea recta, sino más bien a la manera de un rayo de luz que atraviesa un prisma y se descompone en múltiples líneas. Esa descomposición afecta incluso las identidades de los personajes, que se revelan inestables y dudosas. Basta con reparar en la cantidad de dobles que hay en la novela: César Soriano-César Calvo, Ino Moxo-Manuel Córdova, Aroldo Cárdenas-el chullachaqui.

Si el surrealismo sacó provecho de los sueños como material literario (tanto en el plano simbólico como en el estructural), aún queda por inventar un *ismo*, una etiqueta que englobe a aquellos escritores que han hecho ingresar a la literatura las experiencias con drogas y estados alterados de conciencia, y que se han alimentado de esas experiencias en el nivel del argumento y en el de la forma⁴. *Las tres mitades de Ino Moxo*, sin duda, se posiciona en ese campo: «He juntado aquí *Las tres mitades*. Lo que en ellas hay de valedero, si es que en ellas hay algo, me fue dictado por Ino Moxo, más mediante visiones que mediante palabras, a lo largo de una sesión de ayawaskha mezclada con tohé» (p. 20, énfasis mío). Al disparar visiones, la planta coloca al sujeto más allá del lenguaje: solo el esfuerzo poético es capaz de dar cuenta de esa experiencia en tiempo presente.

En este sentido, la novela de César Calvo podría leerse en constelación con otras narraciones cuyo centro es la experiencia del consumo de ayahuasca. Es el caso, por ejemplo, de las *Cartas del yagé* de los escritores estadounidenses William Burroughs y Allen Ginsberg, pertenecientes a la generación *beat*. Allí Burroughs narra su viaje por la selva amazónica en busca del yagé, otro de los nombres de la ayahuasca. El libro también recoge las cartas que escribió Ginsberg siete años más tarde, desde el Perú, contando sus propias visiones.

4 En un artículo con varios puntos discutibles, White (2008) propone la categoría de «narrativas chamánicas del ayahuasca», entre las que inscribe a la novela de Calvo y también *El hablador* de Vargas Llosa. La lectura de White pasa por alto las significativas diferencias de cosmovisión entre estas dos novelas, sumamente disímiles entre sí.

Con respecto a la utilización que hace el hombre blanco de la ayahuasca (hoy incorporada a los paquetes turísticos que ofrece cualquier agencia de viajes en el Perú)⁵, Ino Moxo sostiene: «Para ellos es tóxico, ayawaskha es droga, dicen alucinógeno, y experimentan, juegan. Así han jugado con todo siempre, sin darse cuenta, desperdiciándolo» (p. 251). El narrador de *Las tres mitades de Ino Moxo* se posiciona de manera radicalmente opuesta a los *beatniks* que «descienden» hasta América Latina en busca de exotismo y experiencias alucinógenas. Si la ayahuasca constituye en esas obras de *turistas* solo «una droga más», César Calvo intenta presentar en su novela una perspectiva *desde dentro* de las comunidades indígenas amazónicas, para situar la experiencia de la ayahuasca en el contexto de una cosmovisión más amplia, en la que la «soga del muerto» (su significado en quechua) desempeña una función medicinal y espiritual. El brujo Ino Moxo explica:

Ayawaskha [...] para nosotros no es placer fugitivo, ventura o aventura sin semilla, como para los virakocha. El ayawaskha es puerta, sí, pero no para huir sino para eternar, para entrar a esos mundos, para vivir al mismo tiempo en esta y en las otras naturalezas, para recorrer las provincias de la noche que no tienen distancia, inabarcables. [...] Es por eso que la luz del oni xuma [el nombre de la ayawaskha en idioma amawaka] es negra. No explica. No revela. En lugar de develar misterios, los vuelve más y más misteriosos, más fértiles y pródigos. El oni xuma riega la tierra desconocida: esa es su manera de alumbrar (p. 236).

En este pasaje, el brujo subraya las diferencias entre el saber de los blancos y los indios amazónicos⁶. Lo que para unos puede ser apenas un «placer fugitivo», para los otros es una «puerta» —resuena aquí el título del ensayo de Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*— hacia otra realidad. Lo que para unos es «huida», para los otros es ingreso a un tiempo *otro*, expresado con una palabra inexistente: *eternar*. En ese término, uno de los tantos que inventa Calvo en la novela, se condensa la capacidad de la ayahuasca de hacer estallar la temporalidad: vivida como rito, la planta sagrada reinstala en el presente el tiempo del mito (Eliade, 1991).

5 Cfr. «El tirón turístico de la ayahuasca», www.abc.es/viajar/20120217/abci-tiron-turistico-ayahuasca-201210080959.html

6 Así como explica creencias y costumbres que el lector probablemente desconoce, el narrador también se ocupa de resignificar hábitos que sí son conocidos, pero malinterpretados, por los blancos. En este sentido, realiza una operación semejante a la que emprendía el Inca Garcilaso en los *Comentarios reales*: contar la «verdadera» versión de los hechos, sobre la base de la autoridad que le da el haber estado ahí, el *haber visto* (Pastor, 1998).

Figuras de una experiencia dislocada

La dislocación de la temporalidad es un principio estructural de *Las tres mitades de Ino Moxo*, en cuyos capítulos alternan distintos tiempos, desde los orígenes primordiales de la humanidad hasta el presente narrativo en la década de 1970; desde la Conquista hasta un futuro utópico en el que se proyecta el retorno de Tahuantinsuyo, pasando por la fiebre del caucho en el siglo XIX, la resistencia inca en el siglo XVIII y las contemporáneas explotaciones petroleras en la Amazonía. Cuando detalla la experiencia temporal que produce la ayahuasca, Manuel Córdova señala que el devenir cotidiano se detiene: «El tiempo parecía suspendido, como nube de polen plateado, solamente había ese ahora que yo estaba viviendo, y ese ahora no tenía límites, era infinito» (p. 274).

En su temprana reseña de la novela, Cornejo Polar destaca que la ayahuasca y la magia no funcionan en el texto como elementos de evasión y construcción de una realidad completamente otra, sino que se entrelazan con la historia y la concepción «occidental» de la realidad. Desde este punto de vista, magia y memoria no se oponen, sino que se refuerzan: «El libro no postula una sustitución [de la realidad], sino un enriquecimiento. Dentro de esta línea es que hay que interpretar las frecuentes referencias a los sucesos de la historia amazónica, que la magia ni olvida ni tergiversa» (1982, pp. 223-224).

Por otro lado, la ayahuasca ofrece un modo de conocimiento enmarcado en un régimen de verdad diferente del occidental. De ahí la centralidad de las visiones, presentadas en la novela como experiencias que permiten superar los dualismos y las limitaciones propias de la racionalidad modernizadora. Varias veces dice Ino Moxo: «El ayawaskha sabe» (p. 239). Pero es un saber otro: para empezar, la ayahuasca «no explica», sus revelaciones no ofrecen interpretaciones racionales de la realidad, sino que, en vez de esclarecer, oscurecen; la ayahuasca exige aceptar el misterio como parte de lo real. Por eso el brujo apela a un oxímoron: la ayahuasca es una «luz negra» que alumbra con su oscuridad las zonas vedadas de la conciencia, y que actúa por fuera de «ese encierro que ustedes llaman coherencia» (p. 240).

Así como es *puerta* hacia otras realidades y otras temporalidades, la «soga del muerto» también puede ser puerta de entrada a la cultura del otro. En el relato biográfico de Ino Moxo, su proceso de «aculturación invertida» comienza cuando, a los 13 años, el brujo Ximu lo hace participar de su primera *mareación*. Esta sesión iniciática da lugar a una serie de aprendizajes que consisten, en primer término, en *comprender* la selva, conocer cada planta y cada animal.

En este sentido, la ayahuasca abre también la puerta al reencuentro del sujeto con la naturaleza, es decir, a un conocimiento más profundo de todos los seres que conviven con el hombre. Este efecto es enfatizado en la lectura crítica de Rodrigues, quien subraya que en el texto la *mareación* es concebida como una «comunidad» entre el sujeto y la naturaleza animada (2012, p. 61). Aparece aquí una idea reiterada varias veces a lo largo de la novela: la ambición desmedida del hombre blanco se sustenta en la ignorancia, en una concepción utilitaria que desconoce el verdadero valor de la naturaleza. Resuenan en el texto los ecos del «buen vivir» (*Sumak Kawsay*), un concepto quechua que en el siglo XXI adquirió mayor visibilidad al ser incorporado a las Constituciones nacionales de Ecuador (2008) y Bolivia (2009).

Cuando el narrador tiene que relatar su propia experiencia con la ayahuasca, el lenguaje de la prosa se desborda y entran en juego diversos procedimientos. Uno de los más frecuentes es la reiteración anafórica de los verbos vinculados con el sentido de la vista: como la ayahuasca ofrece *visiones*, el narrador se presenta ante todo como un testigo ocular de esas realidades otras. Se plantea entonces la paradoja de un sujeto que intenta brindar un testimonio objetivo de una experiencia esencialmente subjetiva:

Y de las cinco lunas, quebrando el cascarón hecho de plumas de alas escamosas, *vi* salir a los hijos de mis hijos rumbo a las cuatro esquinas del universo, a fundar las naciones. *Vi* cuando todo el mundo era ceniza, el mar, el amor, el aire, las promesas, la luna, la juventud anciana de las cosas. Y *vi* cómo caía un rayo sobre la pomarrosa. Es Kaametzta, *vi* que decía el dios Pachakamáite. Es el primer humano, el primer hombre, *veo* que dice don Javier en la antesala del Hotel Tariri, entrando al río, enmarañándose en risadas hondas. *Veo* los dibujos en los muros del hotel y *no veo* dibujos. ¡*Estoy mirando* rostros de almas, mapas de ciudades, ciudades que son almas en movimiento, *distingo* caras nítidas, conocidas, rostros de almas boscosas! (p. 244, énfasis mío).

Este esfuerzo por «objetivar» la experiencia subjetiva tiene que ver con la *misión* que el narrador se atribuye, una misión que le fue asignada precisamente por la planta sagrada: «Don Manuel Córdova ordenó que yo, no César Calvo sino mi otro César, contara en beneficio de la gente los meandros del viaje que creí haber soñado» (p. 284). A la manera de algunos cronistas de Indias, el narrador asume su condición de testigo como un privilegio que debe ser compartido con los demás; él tuvo acceso a una realidad desconocida para la mayoría de los lectores y es su deber darla a conocer. La cita también equipara «visiones» y «viaje» (los términos que

dan nombre a las dos primeras partes de la novela): en el texto no se distingue entre ambas experiencias; no hay una «más verdadera» que otra; las fronteras entre sueño y realidad son siempre difusas. Las visiones son, en efecto, viajes que transforman al sujeto.

Otro procedimiento que se utiliza en estos pasajes es la invención de neologismos. Con ellos se apunta a señalar la insuficiencia del lenguaje para expresar la experiencia de la ayahuasca: «A mi lado *ibanvolvían* carabineros, caucheros, hombres que nunca he visto» (p. 65); «Su voz insiste en *reciénnacer*, no me equivoco, escucho» (p. 73); «Me veo volar *lejosmás-lejos*» (p. 245); «la pareja de perdices entró en una danza de enamorados revoloteando y *suavepicariñándose*» (p. 233); «vi cómo sus alas se despidieron de su cuerpo y se fueron solas, *humovolando*» (p. 278); «un resplandor de antorchas *dibujadesdibujaparaliza* su rostro» (p. 280).

También la sinestesia, figura retórica que mezcla sensaciones percibidas por sentidos distintos, es utilizada con frecuencia en el texto para explicar cómo la ayahuasca modifica la percepción. Algunos ejemplos: «Puedo *ver su sonido azul*, anaranjado, ascendiendo en delgadas columnas transparentes» (p. 41); «Yo podía *mirar sus cantos*» (p. 274); «El aire, fresco, era una cosa que yo podía *ver*, y a veces un *rumor*, una *textura* de plumas que podía *tocarse*. Todos mis sentidos eran uno solo» (p. 275, énfasis mío). Se trata aquí de demostrar la relatividad de la percepción y la capacidad de la ayahuasca de «ampliar» sus puertas, retomando la metáfora de Huxley. Don Manuel Córdova asegura: «Lo que se mira desde el onixuma es tan real o mucho más real» (p. 283). En la novela, la realidad no es una sola, sino múltiple: para acceder a algunas de esas realidades que componen lo que entendemos por «mundo», es necesario dar ese paso al que invita la soga del muerto.

La paradoja y el oxímoron son otras figuras de las que se vale el narrador para narrar la experiencia de la ayahuasca. Por ejemplo: «No sé por qué recuerdo lo que nunca he sabido» (p. 33); «Alguien que no es don Juan Tuesta, pero que sí es don Juan Tuesta, ha ocupado su cuerpo» (p. 40); «Te será concedido conocer la verdad, la mentirosa cara de la verdad» (p. 157); «Día y noche dormí, mirando lindo, soñando bien bonito con los ojos abiertos en el día, con los ojos cerrados, abiertos hacia adentro» (p. 221).

Finalmente, otro «efecto» de la planta es el desdoblamiento del sujeto, la desestabilización de su identidad («mi ánimo se separó de mi cuerpo», [p. 226]; «me vi desde afuera de mi carne», [p. 281]). Esto tiene consecuencias fundamentales dentro de la trama, porque el propio narrador es un sujeto desdoblado en dos por la ayahuasca. César Soriano y César Calvo

son la misma persona, pero el narrador solo lo advierte en la cuarta parte de la novela: «Soñé que yo era y a la vez no era, y que los dos que yo era viajábamos de Lima a Pucallpa [...]. Soñé que yo no era César Calvo sino César Soriano, un primo mío que vive en Cajamarca» (p. 282). Es recién en ese despertar final que se produce la anagnórisis. El protagonista se reconoce a sí mismo, recupera su identidad y, de inmediato, se dispone a cumplir con el mandato que le dio la planta sagrada: el capítulo termina cuando el personaje empieza a escribir, dando fin y —en paradójica simultaneidad— comienzo a la novela.

Conclusiones

En una de las varias referencias a César Calvo de Araújo, el padre del autor de la novela, un personaje menciona que su pintura ha influido en el modo de percibir la selva: «Detrás de aquellas alas reconozco el paisaje, pero no estuve nunca antes aquí, lo he mirado en un cuadro, el sitio exacto, los colores puntuales, la misma luz cantando entre las púas del enredo de paka» (p. 67). Esas palabras pueden leerse como una reflexión sobre la potencia del arte para moldear nuestra percepción, para efectuar un «reparto de lo sensible» (Rancière, 2010). En este sentido, pueden entenderse también como una reflexión metaliteraria: la novela de César Calvo, como la pintura de su padre, nos acerca un universo cultural marginal a la vez que cuestiona los relatos oficiales; efectúa un extrañamiento de la cultura hegemónica, a la vez que nos vuelve familiar un mundo desconocido.

En *Las tres mitades de Ino Moxo*, el narrador-antropólogo se sumerge en la selva para encontrar allí saberes que la ciudad ignora o conoce a medias. Esta inversión hace del narrador un transculturador: un sujeto capaz de percibir la propia cultura desde el punto de vista de la otra; un mediador entre universos socioculturales heterogéneos. A partir de esta operación, los «bárbaros» (en la novela, los indios y brujos amazónicos) son presentados como víctimas que resisten y testigos privilegiados de la violencia civilizatoria, ejercida sin descanso desde la Conquista hasta el presente (signado por nuevos saqueos y nuevas «fiebres» destructoras de los recursos naturales).

La novela intenta asumir la perspectiva de esos otros: para eso recurrir a la ayahuasca, en un esfuerzo por informar sobre la experiencia que produce la planta sagrada en el marco de las cosmovisiones amazónicas y no del consumo pasatista y utilitario. Para el narrador, la travesía hacia el corazón de la Amazonía implica una inmersión en un universo de saberes diferentes, una dislocación de la temporalidad y un desplazamiento hacia los límites del lenguaje.

Es justamente en la potencia del lenguaje para suturar la (falsa) brecha entre alucinación y realidad donde se cifra la utopía que el poeta César Calvo propone en su novela. En esa utopía, pasado y futuro, memoria e imaginación, lo real y lo posible se entrelazan al punto de fusionarse para proponer al lector un viaje que es también una *visión*. El texto de Calvo puede leerse entonces como una alucinación que —como los mitos y como la buena literatura— no es mera evasión, sino postulación de una verdad postergada, una verdad que resiste por medio de la poesía.

Contribución de autoría

Alfredo Dillon fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Universidad Católica Argentina.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro, R. (2020). Deslizamientos andino-amazónicos mágicos entre *Los zorros* y *Las tres mitades de Ino Moxo*. *América Crítica*, 4(1), 67-73. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/4162>
- Arguedas, J. M. (1975). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Losada.
- Baca, R. (2018). Entrecruzamientos discursivos testimonio, mito y memoria amazónica en *Las tres mitades de Ino Moxo* y otros brujos de la Amazonía de César Calvo. *América*, 51, 158-164. <https://doi.org/10.4000/america.2047>
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Burroughs, W. S. y Ginsberg, A. (1971). *Cartas del yagé*. Signos.
- Calvo, C. (2011). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Peisa.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15, 223-224.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Horizonte.
- Cortázar, J. (7 de abril de 1969). Creador solitario. *Life en Español*, 7.
- Dillon, A. (2016). César Calvo o las otras mitades del Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 84, pp. 317-336. <https://as.tufts.edu/romances-tudies/rcll/pdfs/Dillon,%20Alfredo.pdf>
- Duchesne Winter, J. R. (2019). Writing under the influence: *The three halves of Ino Moxo*. En *Plant Theory in Amazonian Literature* (pp. 55-94). Palgrave Macmillan.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Labor.
- El tirón turístico de la ayahuasca. (15 de octubre de 2012). ABC. www.abc.es/viajar/20120217/abci-tiron-turistico-ayahuasca-201210080959.html
- Marcone, J. (2017). Ecología de un sueño. Chamanismo, ecumenismo y textualidad amazónicas en *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo. En Javier García Liendo (ed.), *Migración y frontera: experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*. Iberoamericana-Vervuert.
- Melis, A. (2011). Las cuatro mitades de César Calvo (y del Perú). En C. Calvo (2011), *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Peisa.

Pastor, B. (1998). La razón utópica del Inca Garcilaso. En Mabel Moraña (ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Pellicer, R. (1992). Gonzalo Guerrero, el primer aindiado. *Nuevo Texto Crítico*, 5(9-10), 61-72.

Rama, Á. (1987). *La transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rodrigues, B. (2012). Xamanismo e literatura em *Las tres mitades de Ino Moxo* y otros brujos de la Amazonía, de César Calvo. *Intersemiose*, 2. https://www.academia.edu/4047490/Xamanismo_e_Literatura_em_Las_tres_mitades_de_Ino_Moxo_y_otros_brujos_de_la_Amazon%C3%ADa_de_Cesar_Calvo

Rueda, M. E. (2003). La selva en las novelas de la selva. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 57, 31-43. <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/57/3-RUEDA.pdf>

Torres, C. (2021). «Con los ojos cerrados, abiertos hacia adentro»: Chamanismo y perspectivismo amerindio en *Las tres mitades de Ino Moxo* y otros brujos de la Amazonía de César Calvo. *Hispania*, 104(1), 89-102. doi:10.1353/hpn.2021.0012

Vidarte, G. (2019). Las ideas que habitan el aire. Artistas en diálogo con *Las tres mitades de Ino Moxo*. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 4(2), 13-52. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.001>

White, S. (2008). Las narrativas chamánicas del ayahuasca y la producción de la literatura neo-indigenista. *Agulha*, 66. <https://dokumen.tips/documents/las-narrativas-chamanicas-del-ayahuasca-lasa-y-en-el-discurso-como-el-sitio.html?page=18>

Recepción: 5/5/2022
Aceptación: 18/8/2022