

Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas

Carlos Huamán
Coordinador



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

Dr. Enrique Graue Wiechers

SECRETARIO GENERAL

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

COORDINADORA DE HUMANIDADES

Dra. Guadalupe Valencia García

CENTRO DE INVESTIGACIONES

SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

DIRECTOR

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Guadalupe Cecilia Gómez Aguado

IMAGINARIO MÍTICO
EN LAS LITERATURAS
ANDINAS PERUANAS

IMAGINARIO MÍTICO
EN LAS LITERATURAS
ANDINAS PERUANAS

CARLOS HUAMÁN
(coordinador)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
MÉXICO 2022

Esta investigación fue realizada gracias al Programa de la DGAPA-UNAM, en el marco del proyecto PAPPIT IN402319 “Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas”.

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.

Nombres: Huamán, Carlos, editor.

Título: Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas / Carlos Huamán (coordinador).

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2022.

Identificadores: LIBRUNAM 2171444 | ISBN: 978-607-30-6598-6.

Temas: Literatura quechua – Historia y crítica. | Literatura indígena – Región de los Andes – Historia y crítica. | Literatura peruana – Historia y crítica. | Indios en la literatura. | Literatura y sociedad – Perú.

Clasificación: LCC PM6308.I53 2022 | DDC 898.32308—dc23

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano.

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

Primera edición: octubre de 2022

Fecha de edición: octubre de 2022

D.R. © 2022 Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Coyoacán

C.P. 04510, México, Ciudad de México

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México

Correo electrónico: cialc@unam.mx

[http:// www.cialc.unam.mx](http://www.cialc.unam.mx)

ISBN: 978-607-30-6598-6

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Introducción. La voz y la escritura en la literatura andina peruana. . . .	9
<i>Carlos Huamán</i>	
El entendimiento de sí mismo y de los otros: la autobiografía y los cuentos de Enrique López Albújar	19
<i>Horacio Molano Nucamendi</i>	
<i>Los Cuentos Olvidados</i> de José María Arguedas. Memoria andina, experiencia vivida y sustrato mítico en los inicios arguedianos	55
<i>Silvia Marcela Graziano</i>	
La mujer y el mito en <i>Los ríos profundos</i> de José María Arguedas	89
<i>Carlos Huamán López</i>	
Visión ecológica y cultural andina en el cuento “Warma Kuyay” de José María Arguedas	125
<i>Pío Rodríguez Berrocal</i>	
La melancolía del mestizo aindiado: la estrategia barroca y el comportamiento lírico de Ernesto en <i>Los ríos profundos</i>	147
<i>Ricardo Cortés Ortega</i>	

Desandar el camino de la serpiente: núcleos poéticos de resistencia cultural en el poemario <i>Katatay</i>	173
<i>Florencia Angulo Villán y Fernanda Fernández Civalero</i>	
Yuyay (memoria) – Pacha (tiempo) en los hatum willakuy (narrativas quechuas extensas): <i>Saqapa y Apu Kolki Hirka</i>	199
<i>Mauro Mamani Macedo</i>	
La poética del enigma quechua o <i>watuchi</i>	231
<i>Victor Antonio Tenorio García</i>	
Escritura y poesía quechua contemporánea.	263
<i>Gonzalo Espino Relucé</i>	
Los cantares en las oralituras andinas.	291
<i>Javier Rodrizales</i>	
Faustos andinos: la imagen del diablo en la tradición oral de Pasco, Perú	323
<i>David Elí Salazar Espinoza</i>	
Oralidad, polifonía y mito en tres cuentos de Óscar Colchado.	347
<i>Vicente Robalino Caicedo</i>	
Poética de la novela andina en <i>La noche y sus aullidos</i> de Sócrates Zuzunaga.	363
<i>Daniel Quispe Torres</i>	
Premonición y memoria en <i>La sangre, el polvo, la nieve</i>	387
<i>Gabriel Hernández Soto</i>	

INTRODUCCIÓN.
LA VOZ Y LA ESCRITURA
EN LA LITERATURA ANDINA PERUANA*

I

El famoso encuentro entre Francisco Pizarro y el Inca Atahualpa tuvo lugar en Cajamarca el sábado 16 de noviembre de 1532. En él, se “reunieron” para “dialogar” dos personajes de mundos con lenguas y culturas distintas, dos visiones del universo con formas distintas de interpretar y representar la realidad —una oral, escrita la otra—. Es un error afirmar que de ese entrecruzamiento verbal originó una nueva cultura; eso implicaría la muerte de una de ellas. Se trató, más bien, del inicio de un mestizaje violento que supuso la imposición del vencedor y la subordinación del vencido. En el Perú, al igual que en toda la América hispana, se verificó esa cruda realidad. La visión del mundo llegada de lejanas tierras intentó, por todos los medios posibles, suprimir todo aquello que le resultase ajeno a sus intereses. Prueba de esto es que, a más de cuatro siglos de ocurrido el encuentro entre Pizarro y Atahualpa,

* Este volumen se realizó como parte del proyecto PAPIIT IN 402319 “Mito y Memoria en las literaturas andinas peruanas. DGAPA-UNAM.

el conocimiento que el gran público tiene de la oratura o literatura oral indígena es parcial.

Tomás Escajadillo encuentra que, en la literatura, el indio aborigen emerge de forma borrosa. El pasado de su resplandor, su sometimiento y sus perspectivas van apareciendo paulatinamente. Esa aparición, acaecida muchísimos años después de la Conquista, se realizó en lengua española. Los primeros autores —los denominados indianistas— se limitaron a configurar una imagen del indio que no guardaba relación con el objeto representado. Lo que vemos en esa literatura, más que la realidad del hombre andino, son las figuraciones con las que se intentaba explicar una realidad poco comprensible para el pensamiento hispano.

[...] así, hablo de un “indianismo modernista” *Los hijos del Sol* (1921), de Abraham Valdelomar, o los cuentos peruanos de Ventura García Calderón como los de la *Venganza del cóndor* (1924), por ejemplo, y de un “indianismo realista idealista” (Narciso Eriástegui, Clorinda Matto de Turner) alguno de cuyos frutos son el antecedente del indigenismo propiamente tal. *Aves sin nido* (1989) tiene por tanto, en mis planteamientos, el valor (que no desestimo en lo absoluto) de novela precursora del indigenismo.

Lo dicho esclarece el proceso complejo y cambiante mediante el cual el personaje indígena se instala en la literatura. En el indianismo, cuyo periodo inicial es necesario situar a fines del siglo XIX, el indio aflora más como un elemento decorativo o exótico que como un ser humano. Era un objeto de representación, no un sujeto de enunciación. La novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner sería el antecedente más lejano de una literatura caracterizada por llevar a cabo una reivindicación del indio; por ende, que se va alejando del indianismo. El indigenismo crece y se fortalece en las primeras tres décadas del siglo pasado, en particular durante los años treinta. Inicialmente, pretendía reivindicar al indio desde fuera, es decir, sin mezclarse con él. Debido a ello, estaba

incapacitado para comprender aquello surgido ante sus ojos —si es que se atrevía a posar su visión en los ambientes alejados del boato *misti*—. Los escritores identificados con esta corriente tenían obvias dificultades para comprender y, por tanto, representar una realidad absolutamente ajena a su pensamiento. El problema de la representación de lo indígena radicaba en que era ininteligible. Obviamente, el hombre quechua-andino carecía de los recursos necesarios para participar de la literatura. Principalmente, adolecía de la escritura. El silencio centenario al que fue orillado significó una pérdida inconmensurable para la cultura. Es preciso recalcar este aspecto, porque no es un detalle menor.

Paradójicamente, el silencio impuesto desde el poder colonial habría de desaparecer gracias al proyecto modernizador implementado en toda Nuestra América durante la primera mitad del siglo xx. Este hecho propició que la escritura —la alfabetización— se convirtiese en una herramienta al alcance de la mayoría de la población. No fue necesario esperar mucho tiempo para que ese cambio surtiese efectos. Así como las grandes urbes latinoamericanas comenzaron a ser sitiadas por las hordas de campesinos y trabajadores no calificados venidos desde el interior del país, el elitista ámbito literario paulatinamente se vio inundado por la aparición de obras escritas desde un pensamiento *otro*.

A pesar de todo, la literatura que recuperaba la causa indígena resultó ser un fenómeno irrefrenable. En gran medida, esto obedece a la participación decisiva de José Carlos Mariátegui. A través de sus escritos en la revista *Amauta*, difundió la idea de que el indigenismo, más que un movimiento literario, era una exigencia político-social-ideológica cuyo objetivo último era resolver lo que él llamaba el “problema de la tierra”. La tierra, indudablemente, no estaba ni está desligada del indígena. Muchos de ellos son campesinos que poseían —y poseen— una lengua y una cultura sostenida por un pasado grandioso. En tal sentido, si bien pensar al indigenismo es aludir a una parte de la historia nacional, ello no implica que el movimiento cultural se haya limitado a la ambición primigenia señalada por el amauta. Tras superar la di-

cotomía indio-*misti*, esta literatura comenzaría a denominarse neo-indigenismo o literatura andina.

Esta breve revisión nos permite señalar que la literatura vinculada al tema indígena ha experimentado una reconfiguración constante. De *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, se transitó a las obras de Enrique López Albújar, Ventura García Calderón, César Vallejo, Ciro Alegría, José María Arguedas, una literatura que amplía el tema sociocultural al apuntar su interés estético-literario a la representación de la amplia gama social y cultural andina. Producto de este proceso, surge la generación de Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña y Manuel Scorza y, posteriormente, la de Óscar Colchado, Macedonio Villafán y Sócrates Zuzunaga.

Sin duda, la aparición de José María Arguedas en el ambiente literario latinoamericano significó la reivindicación de la literatura fraguada desde la oralidad y, sobre todo, desde la cosmovisión quechua-andina. La calidad de su narrativa hizo imposible la existencia de una crítica condescendiente. Ahora bien, su prestigio artístico no significó una comprensión cabal de su obra. Para un sector de los lectores, esa literatura era *sui generis*. No sólo presentaba un universo hasta entonces desconocido —debido, obviamente, al esfuerzo por aniquilar el mundo quechua—, también planteaba una forma de entender lo literario que resultaba totalmente distinta. Por consiguiente, la crítica literaria enfatizó el develamiento de una realidad inusitada e incomprensible, pero intentó acoplarla a sus cánones y perspectiva de lo artístico.

Es preciso, por tanto, identificar en dónde radica exactamente esa otra forma de concebir lo literario. En primer lugar, tal diferencia atañe a que la literatura en la cual el indígena piensa y decide su futuro no ha renunciado a su esencia oral; por el contrario, ha “infestado” el ámbito de la escritura con las estrategias narrativas propias de los relatos configurados desde la poética de la oralidad. Estas obras no intentan incorporarse a una tradición o a un canon hegemónico sometido a las normas sintácticas “correctas” de la lengua española; no tienen esa ten-

tación porque, simple y llanamente, forman parte de una vertiente que pretende oír y decir “como se habla” a través de la escritura, una que empieza a generar su propio canon. Esa literatura otra se muestra absolutamente orgullosa de ser eso, otra forma de concebir lo literario. Su existencia demuestra que no sólo es posible otra concepción del mundo, sino que además pone en evidencia que esa otra manera de comprender al universo nunca fue destruida.

II

La modernidad está basada, supuestamente, en la exclusión del pensamiento nativo. La razón instrumental ha ocupado, desde la aparición del humanismo renacentista, el nicho que otrora estuviese destinado a las explicaciones mágicas o sobrenaturales. Evidentemente, este planteamiento muestra fisuras considerables. Es cierto que la ciencia se ha deslindado de la religión y que la cultura moderna confía más en la razón que en la superchería. Quizás en ello radica, precisamente, la esencia de la modernidad. Asumir que las culturas no-europeas constituyen sociedades irracionales dominadas por el pensamiento primitivo —no desarrollado— es, simplemente, un prejuicio. La argumentación consiste en considerar que solamente existe una forma de racionalidad y, sobre todo, que ésta ha sido fraguada en Europa. Tal idea se ha empleado para justificar genocidios —como la Conquista de América— y legitimar una concepción de la realidad que incluye, obviamente, a la literatura.

La visión hegemónica considera que los mitos son relatos supersticiosos que, creados en un pasado muy remoto, tienen una forma única y terminada. Si esa evaluación se hiciera desde la lógica de la oralidad, surgiría otra perspectiva. Se comprendería que, si bien esos relatos míticos son producto de una época muy anterior, eso no significa que su configuración sea inamovible y estática. La poética de la oralidad resulta, en ese sentido, otra riqueza que no se debe negar. Ésta forma de

entender lo literario permite la continua adaptación de una historia atemporal al escenario actual. El mito no es una historia inamovible; es una permanente construcción de sentido.

Los mitos que conforman la tradición oral de la cultura andina son, obviamente, diversos y variados; también sus manifestaciones son plurales y distintas. En tal sentido, las obras literarias estudiadas en este volumen van desde los primeros relatos identificados con la narrativa y la lírica andina, hasta las manifestaciones más actuales de esa *otra* forma de entender a la literatura. La conformación de esta tradición se fundamenta en aspectos simbólicos e históricos que no sólo le otorgan una forma particular, sino también le proporcionan sentido y cohesión.

III

Los capítulos que reúne este volumen están estrechamente ligados al proceso literario peruano de carácter andino. Sus autores son parte de un colectivo reunido bajo el techo del proyecto PAPIIT IN 402319 “Mito y Memoria en las literaturas andinas peruanas”. Éste se desarrolla en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Los textos que conforman este libro se aproximan al fenómeno del imaginario mítico andino representado en la literatura a partir de perspectivas y disciplinas múltiples y diversas. Pretenden, además, dar a conocer el actual espectro creativo de las búsquedas estéticas surgidas en el Ande.

“El entendimiento de sí mismo y de los otros: la autobiografía y los cuentos de Enrique López Albújar”, de Horacio Molano Nucamendi, se ocupa de uno de los casos más ejemplares al respecto de la conformación de la literatura indígena. En el trabajo podemos advertir que, si bien el escritor accede al universo andino obligado por sus circunstancias, su literatura evidencia un esfuerzo legítimo por comprender al otro, ese otro que tanto se empeñó en ocultar el poder *misti*. Incluso cuando se ocupa de la autobiografía, el análisis nos permite comprender

el interés de este autor por señalar esa alteridad maravillosa situada ante sus ojos. En cierto sentido, López Albújar recorre, de manera inversa —pues él viaja hacia el Ande—, el camino que habría de atravesar la literatura andina contemporánea. Su escritura, un fenómeno europeo, se ve transformado por la necesidad de representar esa otra realidad.

“Los *Cuentos olvidados* de José María Arguedas. Memoria andina, experiencia vivida y sustrato mítico en los inicios arguedianos”, de Silvia Marcela Graziano, se ocupa de los primeros relatos del autor andino. En su análisis se revelan varios de los aspectos a los que hemos aludido anteriormente: el personaje colectivo y la simbología andina como base de la poética. Además, da cuenta de los significados ocultos a los lectores no familiarizados con el mundo quechua-andino, es decir, explica cómo la mitología andina conforma el último nivel —el más profundo— de esta narrativa aparentemente sencilla y costumbrista.

“La mujer y el mito en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, de Carlos Huamán, explora la importancia del motín de las chicheras para la comprensión de una de las obras más representativas de la literatura arguediana. A través del análisis de diversos pasajes de la novela, el autor identifica cómo los mitos construyen la idea del sujeto colectivo femenino y el retorno del *Inkarri*.

“Visión ecológica y cultural andina en el cuento ‘Warmá kuyay’ de José María Arguedas”, de Pío Rodríguez Berrocal, se ocupa de explorar la ética andina en la obra arguediana. Su análisis permite entrever que, además de otra racionalidad, la literatura andina postula otra ética ambiental. Ésta tiene fundamento en una concepción distinta de la relación hombre-naturaleza. Y es que, a diferencia de la visión hegemónica, donde la naturaleza es tan sólo una materia prima —y, por tanto, consumible—, la cultura andina conoce los vasos comunicantes entre el hombre y el ambiente que lo arropa.

“La melancolía del mestizo aindiado: la estrategia barroca y el comportamiento lírico de Ernesto en *Los ríos profundos*”, de Ricardo Cortés Ortega, emplea el concepto *ethos barroco*, formulado por el filósofo

Bolívar Echeverría, para analizar la conformación de Ernesto en *Los ríos profundos*. A partir de este concepto —una respuesta latinoamericana a la idea de la razón moderna— propone que Ernesto se plantea como el representante de otra racionalidad —la andina— y que, por ese motivo, su convivencia con otros mundos resulta tan complicado.

“Desandar el camino de la serpiente: núcleos poéticos de resistencia cultural en el poemario *Katatay*”, de Florencia Angulo Villán y Fernanda Fernández Civalero, expone cómo la migración a la gran urbe —Lima— no supone una asimilación; el pueblo lleva consigo toda su tradición. Desde la perspectiva andina, si bien el poema es obra de un autor individual, se trata de la expresión de una comunidad. La poesía, por tanto, ocurre cuando ese sujeto colectivo danza y canta en su largo camino hacia la ciudad. Además —según explican las autoras—, Arguedas configura un *pachacuti* poético en el cual los símbolos fundamentales son el Amaru y el *Inkarrí*, porque el objetivo de ese juego poético es actualizar el pasado mítico-histórico y, por ende, recuperar la memoria desmembrada por la violencia hegemónica. La poesía es, de esta manera, una de las formas de resistencia cultural.

“*Yuyay* (memoria)—*Pacha* (tiempo) en los *hatum willakuy* (narrativas quechuas extensas): *Saqapa y Apu Kolki Hirka*”, de Mauro Mamani Macedo, demuestra que la literatura andina se fundamenta en una racionalidad particular. Aquí, los sueños, los animales, la palabra, la memoria, etc., no son accidentes de la geografía o de la psique; son signos que deben ser interpretados si se desea conocer el mundo.

“La poética del enigma quechua o *watuchi*”, de Víctor Antonio Tenorio García, revela que la literatura andina posee estructuras y estilos propios. Éstas pueden resultar análogas o similares a algunas expresiones literarias del viejo mundo —las adivinanzas—; sin embargo, su propia configuración demuestra que se trata de otra forma de concebir lo poético. Sobre todo, el investigador demuestra, a través de un análisis teórico sólido, que la principal característica del *watuchi* —aquello que lo diferencia de la adivinanza— es su cariz individual-colectivo. Como

hemos mencionado anteriormente, la concepción andina de lo literario otorga preeminencia al sujeto colectivo; y eso es fundamental para comprender la lógica de esta forma típica de la oralidad andina.

“Escritura y poesía quechua contemporánea”, de Gonzalo Espino Relucé, centra su análisis en la transcripción —traducción— de la poesía quechua al español. La aparición de obras poéticas quechuas contemporáneas ha propiciado un debate en torno a la capacidad del alfabeto latino para expresar la riqueza lingüística del quechua. El hecho de que su *corpus* de estudio esté conformado por casos actuales evidencia que la tradición poética indígena es un fenómeno vivo y, sobre todo, cambiante.

“Los cantares en las oralituras andinas”, de Javier Rodrizales, reflexiona sobre la importancia de incorporar la literatura indígena en la enseñanza; es decir, analiza la pertinencia de mostrar el amplio crisol de la creación andina. En su estudio, además de dar cuenta de cómo las estructuras poéticas europeas sufrieron una apropiación cultural, un hecho que repercutió en su re-conformación, se ocupa de las formas poéticas propias de la cultura andina. Obviamente da cuenta de las distintas manifestaciones de la oralitura y, por ende, cuestiona la idea eurocentrista de la poesía a partir de la manifestación de estas formas poéticas colectivas.

“Faustos andinos: la imagen del diablo en la tradición oral de Pasco, Perú”, de David Elí Salazar Espinoza, explora cómo la imagen de diablo —un imaginario traído por los españoles durante la Conquista— ha sido reconfigurada por la sociedad andina. El hecho de que tal figura, emblemática de la iconografía cristiana, haya sido objeto de una apropiación permite demostrar que la supuesta asimilación civilizatoria fracasó en su intento por eliminar una cultura. El diablo, convertido en el *supay*, se andiniza y, bajo esa nueva forma, se convierte en un protector.

Vicente Robalino hace lo propio al estudiar la “oralidad, polifonía y mito en tres cuentos de Óscar Colchado”. Su estudio nos abisma a tiempos de violencia y de nuevas voces para las literaturas andinas.

“Cordillera Negra”, “El Águila de Pachagoj” y “Dios Montaña”, son cuentos que sirven de pretexto para aproximarse a la poética del autor y las voces de la memoria mítica.

“Poética de la novela andina en *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga”, de Daniel Quispe Torres, expone los puntos fundamentales que convierten una novela de la violencia política en una reflexión sobre la cultura peruana actual. Para ello, analiza cómo la novela se construye a partir de dicotomías raciales —criollos *vs.* andinos—, culturales —novelas cosmopolitas *vs.* novelas regionales— y, sobre todo, cómo es que esta literatura se inserta en la discusión posmoderna en torno a las posibilidades de la escritura para referir la realidad.

Finalmente, “Premonición y memoria en *La sangre, el polvo, la nieve*” de Gabriel Hernández Soto, analiza cómo la novela contemporánea andina se caracteriza por su carácter híbrido. Por un lado, se inserta en la tradición de la “narrativa de la violencia”; por el otro, su conformación simbólica demuestra que la historia de una denuncia social solamente es entendible cuando se advierte que esos luchadores sociales son una actualización del mito del *Inkarri*.

CARLOS HUAMÁN
Ciudad de México en tiempo de pandemia,
octubre, 2020

EL ENTENDIMIENTO DE SÍ MISMO
Y DE LOS OTROS:
LA AUTOBIOGRAFÍA Y LOS CUENTOS
DE ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR

*Horacio Molano Nucamendi**

La relevancia del estudio de Enrique López Albújar (1872-1966) es que se le considera precursor de la literatura indigenista en el Perú. No obstante, los críticos señalan ciertas restricciones de *Cuentos Andinos* (1920). José Miguel Oviedo opina que sus primeros textos “introducen la novedad de captar la psicología indígena con un trazo directo y poco embellecedor, pero su visión tiende a ser algo determinista, fría y poco comprensiva: observación de casos más que introspección”.¹ De hecho, el célebre Luis Alberto Sánchez acota ese sesgo judicial: “esta obra promovió profundo interés en el Perú y fuera de él. Con un estilo apenas dorado de literatura, López Albújar presenta una serie de casos humanos que desfilaran ante su bufete de juez, durante el largo periodo

* Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3. *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 451.

que anduvo ejerciendo en la serranía peruana”.² Este es un reconocimiento mayor, pues se trata de un escritor con repercusión internacional y atraído por ese ambiente poco explorado por la literatura peruana hasta entonces. Según James Higgins, “a pesar de sus limitaciones, los *Cuentos andinos* aportan un nuevo realismo a la representación literaria del mundo indígena y prepararon el terreno para la eclosión de la narrativa indigenista”.³ Desde el horizonte actual, a cien años de su aparición, es necesario ubicar la obra en su tiempo.

Cabe advertir lo insólito de que este jurista centre la atención en un universo ajeno. La vida condujo a López Albújar a una región ignota. De allí nace su voluntad por entender el lugar donde se encuentra y, por supuesto, a sus habitantes. Es preciso mencionar lo que ya manifestó Enrique Anderson Imbert: “el cuentista es una persona real que crea a un personaje a su imagen y semejanza. Se observa a sí mismo, observa a los vecinos, junta esas observaciones e imagina a un personaje que es como él y sus vecinos. Un escritor, por imaginativo que sea, no puede renunciar a su condición humana ni dejar de percibir con sus órganos sensoriales”.⁴ Allí radica el punto del presente trabajo que intentará traslucir las intenciones de Enrique López Albújar al empuñar su pluma.

En *Cuentos andinos* se hace patente lo que Juan Bosch postula como base para empezar el oficio de un buen cuentista: la exploración y selección de un tema: “Él buscará aquello que su alma desea [...]; una vez obtenido el material, escogerá el que más se avenga con su concepto general de la vida y con el tipo de cuento que se propone escribir”.⁵ De

² Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, t. vi. *Naturalistas, ideólogos y modernistas*, Asunción, Editorial Guaranía, 1951, p. 343.

³ James Higgins, *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2006, p. 199.

⁴ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 241.

⁵ Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 2008, p. 263.

tal modo, López Albújar ha decidido dedicar todo un libro a la zona andina, de ahí la importancia del adjetivo toponímico. Agrega Bosch como consejo a quienes inician su carrera literaria: “que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida”.⁶ Dicha fase la tenía ya avanzada el jurisconsulto al dedicarse a dictar sentencia a los actos delictivos de la región. Se despierta el interés genuino por conocer el trasfondo de las acciones de los implicados en los casos juzgados. Sus inicios como escritor han sido reiteradamente expresados por él mismo como una interrupción de su labor de juez instructor en Huánuco. De hecho, la última narración de *Cuentos andinos* cierra con el relato del protagonista, quien se ha inclinado por *chacchar*, práctica descrita como una costumbre propia de la región y con la cual resalta su actitud de integración cultural a la comunidad donde llegó a vivir. Es decir, quiere dar voz al pueblo, para lograrlo se encubre en la voz narrativa como testigo de las historias y el constante punto de vista de un abogado penalista. El consumo de la coca es un factor de acercamiento a la colectividad donde busca insertarse, el amargor de la catipa al final presagia la temporada que dedicara el autor “verdadero” a escribir sus *Cuentos andinos*.

Por otra parte, unos años más tarde, el narrador peruano escribió un libro plenamente autobiográfico en 1924. Intitulado *De mi casona*, se trata de una obra de madurez en la que recupera su infancia. Es relevante hacer notar cómo el autor peruano establece un plan de obra ya sea para referirse a sí mismo o para contar las historias de quienes le rodean. En *De mi casona*, el eje memorialístico es el espacio donde habitó en su infancia.

⁶ *Loc. cit.*

DE MI CASONA: RECONSTRUCCIÓN
DE UN PASADO LEJANO Y DEFINICIÓN DE SÍ MISMO

La escritura autobiográfica de López Albújar nos adentra en el territorio de la memoria espacial⁷ para recrear la atmósfera de su infancia y esbozar los rasgos de su personalidad. En *De mi casona* se evidencia el proceso de configuración literaria propio de la autobiografía: la anamnesis que conlleva el desdoblamiento del yo del pasado y del yo del presente. La intención del autor por explicar quién es en la actualidad, le hace retomar elementos pretéritos. En ese sentido, “la autobiografía otorga una solidez metafísica y moral a la existencia, ya que se trata realmente de una operación de rectificación en relación con los acontecimientos de la vida pasada, con valor moral fundamentalmente”.⁸ Esa dimensión ética es la que aquí nos interesa.

El relato de su infancia da cuenta de un sistema familiar en el cual la abuela es la figura de autoridad. El crecimiento del niño Enrique está supeditado a la rememoración de una casona que simboliza espacialmente las cualidades de una familia peruana que se rige por sus propios valores.⁹ “Del pequeño mundo de Piura, con sus insignificantes aristócratas y sus pretensiones de antiguo régimen, López Albújar rescata una venerable casa colonial y la adapta al presente convirtiéndola en alojamiento democrático”.¹⁰ La casona se ha transformado en un lugar de circulación —parte tienda y hostel—, gente viene y va. Sin embargo, se acentúa la unión del parentesco patente en aquel lugar donde convive con sus primos, hijos de tía Isabel y su esposo Francisco. Los padres del

⁷ Leonor Arfuch sostiene que “si hablamos de la memoria, ¿cómo opera aquí esa aporía aristotélica de hacer presente lo que está ausente? Porque, según el filósofo, al recordar, se recuerda una imagen y la afección que conlleva esa imagen. Podríamos afirmar entonces que no hay imagen si lugar, un contexto espacial, un ámbito en el cual se recorta”. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, FCE, 2013, p. 31.

⁸ Jesús Camarero, *Autobiografía: escritura y existencia*, Barcelona, Anthropos, 2011, p. 42.

⁹ Recordemos que Piura fue la primera ciudad establecida por los españoles (1532).

¹⁰ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/FCE, 1996, p. 228.

escritor peruano se vieron obligados a dejar al hijo mayor a cargo de los abuelos para irse en busca de mejores condiciones económicas. Dicha decisión vertebró la vida de aquellos años, por lo que las primeras páginas explican las historias encerradas por los linderos de la propiedad.

De tal modo, López Albújar nos informa sobre el origen de aquel inmueble. Rastrea a los dueños originales, conocidos como “los Mohosos”. Se trata de un par de hermanos, apellidados Merino, de ascendencia criolla. Son dos hombres solteros que nunca tuvieron vástagos. De ellos relata una anécdota de José, adepto a las peleas de gallo, quien en una de sus salidas extravía una onza envuelta en un pañuelo. Al volver sobre sus pasos descubre que nadie la había tomado gracias a la apariencia desgastada de la tela. De allí resume la sabiduría de una máxima: “Las cosas limpias guardan menos que las cosas sucias”¹¹ (p. 20). Dada la apariencia de un andrajo, a nadie se le ocurrió levantar aquel tesoro oculto. Nuestro narrador se presenta como un buen psicólogo al suponer cómo salta de gusto el protagonista al encontrar su pertenencia. Se resalta la austeridad de aquellos hombres, quienes tenían como costumbre adquirir ropa nueva únicamente el día de año nuevo. De allí el carácter sobrio de la casona. Sus antiguos dueños le imprimen su marca al lugar.

La abuela, como propietaria de aquel sitio, es descrita de manera excepcional. Se trata de una mujer firme, atípica para su época pues tiene un espíritu emprendedor. No se conformaba con lo que el marido pudiera brindarle. Poseedora de una tienda surtida de mercancías provenientes de lugares diversos, ella generaba riqueza por medio de su esfuerzo. Contrasta con la trayectoria del padre de Enrique, quien fue educado en Europa. “La Mamá Señora” —como se refiere a ella, el nieto— comenzaba el día temprano, a las seis de la mañana. Se distinguía por “su vaivén detrás del mostrador” [...] “Movíase con la decisión de la hormiga y con el afán de la abeja, como que era la reina del colmenar;

¹¹ Todas las referencias provienen de la siguiente edición de *De mi casona*, Lima, PEISA, 1998. A continuación, se indicarán las páginas citadas entre paréntesis.

pero una reina activa, condenada ella sola a sacar eternamente miel de sus energías” (p. 25). Coincido con Cecilia Esparza, quien asevera: “En *De mi casona*, la acción social ‘peligrosa’ es justamente la legitimación de una familia no convencional, mestiza, trabajadora, como depositaria de una tradición provinciana moderna, que se propone como alternativa a la tradición aristocrática”.¹² La figura femenina central implica descolocarse con respecto al orden imperante de la época. La deuda con la abuela es saldada en el volumen autobiográfico al convertirla en protagonista y dueña total de la propiedad. Para Sylvia Molloy es “un monumento al esfuerzo personal”.¹³

EL PAPEL DE LA INFANCIA EN LA CONFORMACIÓN DE LA PERSONALIDAD

Como se explicó con anterioridad, el papel de la abuela fue sustancial en el desarrollo de la infancia de Enrique López Albújar. Dicha idea es un *leitmotiv* de sus páginas autobiográficas, en distintos momentos reflexiona al respecto:

Alguna vez, ya mozo universitario y turbulento, cuando la fuerza incontrastable de ciertas ideas había barrido de mi cerebro el polvo de las preocupaciones, me hice esta pregunta al evocar mis infantiles días de la casona: “¿Cómo es posible que de una energía femenil como la de mi abuela, al parecer tan insignificante, hubiesen salido tantas cosas que no podían menos que asombrarme?” Y digo salidas de ella, porque mi abuelo apenas fue un simple auxiliar, que sólo la ayudó hasta la culminación de su fortuna (p. 28).

Resalta, entonces, cómo su modelo es una figura femenina con una excepcional trayectoria y un carácter inquebrantable. El tesón del joven

¹² Cecilia Esparza, *El Perú en la memoria*, Lima, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006, p. 143.

¹³ *Ibid.*, p. 228.

Enrique es herencia directa de su abuela. Tal vez, el factor de haber nacido como hijo natural hubiera sido un impedimento para su desarrollo. No obstante, es contundente la asunción paterna: “Yo era un hijo de la juventud, nací cuando mi padre tenía apenas 22 años y mi madre 18, del amor, de la atracción fatal e indisoluble. Simbolizaba una audacia y una responsabilidad, que mi padre tuvo la entereza de no eludir jamás y de saberla cumplir a la faz del mundo y a pesar de los prejuicios de los suyos” (p. 39). El amor de la abuela fue incondicional, más allá del dilema moral de haber nacido fuera del matrimonio. Fue a partir de la insistencia de ella que, a los seis años, Enrique se fue a vivir a la casona.

Por otra parte, el comportamiento de sus primos y de él se torna picaresco, ya que la tentación del surtido de la tienda de la abuela se encuentra a su disposición. Relata cómo, durante la noche, “era la hora de nuestros asaltos furtivos a los cajones de bizcochos y rosquetes azucarados, a las aceitunas y a las pasas de Italia. Ella parecía no advertir estas ratoneriles embestidas. El negocio daba para todo eso y mucho más” (p. 26). No hay mejor manera de describir la abundancia y la indulgencia abolense.

El ambiente de la casona y el convivio con los primos es lo que va definiendo su personalidad. Su carácter natural se revela: “Esta vida de casa grande, de constante e imprescindible movimiento, en la que todo parecía moverse por cuenta propia y, al parecer, sin relación alguna, fue acostumbándome a la iniciativa y a la acción, al dominio de mí mismo, y a sacar del abandono y del desvío, fuerzas de agresividad y de triunfo” (p. 38). Al contrario de un gran número de infantes que tienen un universo limitado por los bordes familiares y la sobreprotección parental, aquí se observa la expansión del mundo en el cual se acentúa la autodeterminación importante para la seguridad y confianza de los actos por venir. En dicho entorno es vital activar el mecanismo de defensa: “Aprendí a tener la boca pronta para la réplica hiriente, a recibir y devolver las frases soslayadas, a corresponder con los puños o con cualquier cosa los golpes que recibía de los primos, a mirar de frente

y con soberbia a las gentes que me miraban con sorna; en una palabra, a confiar solo en mí” (p. 38). La autoafirmación se origina al enfrentar solo el mundo y al descartar cualquier atisbo de vergüenza. Crecer en el oprobio le anima a redoblar los sentidos para protegerse, desde entonces declara su destreza para salir adelante de prejuicios sociales. De algún modo allí está la raíz del escrutinio necesario para su vocación por la abogacía.

Sin duda, el alejamiento con los padres lo vuelve un niño valiente capaz de enfrentar los prejuicios alrededor de él por tratarse de un hijo natural. El desdén se convierte en la fuente de su fortaleza. Endurece su actitud soberbia, aunque sea causa de su aislamiento. Es marginado de la vida familiar, pues no da pie a la protección de la tía Isabel; más bien, la reta —como narra en lo que alude como un primer recuerdo—. Cuando, en una tarde, pasa un bizcochero a ofrecer sus productos, ella selecciona el mejor para su hijo mayor y así sigue con los demás hasta que llega a Enrique, a quien le da un dulce cualquiera. Él lo devuelve, toma el más caro y le dice al hombre que podrá cobrárselo a su padre cuando retorne al pueblo. Tal lance cala profundo, pues el autobiógrafo expresa: “Todavía me emociona este recuerdo, todavía me sangra algo cuando pienso en él. Creo que si yo lo contara de viva voz se me notaría ésta enronquecida. Pero el tiempo fue limando esas asperezas. Si yo al principio yo aparecía en la casona como un intruso, la verdad es que, poco a poco, todos acabaron por ver en mí a un muchacho con tanto derecho como los hijos de mi tía” (p. 37). Aparece la emoción a flor de piel al rememorar cómo se ganó un sitio en aquella casona. Como dice Georges May: “el placer del recuerdo es de esos que no alcanzan todo su sabor sino cuando son compartidos; también el autobiógrafo lo afina y lo intensifica al verbalizarlo”.¹⁴ Rememora aquellas circunstancias de ganarse a pulso un sitio en la casona.

¹⁴ Georges May, *La autobiografía*, México, FCE, 1982, p. 57.

Enarbola esa rebeldía como marca definitoria de su infancia. Examina la manera de relacionarse con sus parientes: “Yo habría querido hacer el humilde o el hipócrita, el taimado o el sometido, pero mi innata soberbia me lo impedía. La soberbia, una soberbia venida de no sé dónde, me hervía en la sangre y me salía a los ojos” (p. 38). En un acto de conciencia, evalúa las opciones a lo lejos. Legitima su actitud nacida del temperamento, rasgo innato con el cual habría de resguardar la dignidad y el orgullo.

La autopercepción ubica al López Albújar niño en los márgenes de una sociedad con tendencias elitistas en que las clases determinan el futuro de los individuos. Cuando logra ingresar al colegio alemán de mister Welser, de un modo contundente comparte: “Creo que el único plebeyo admitido fui yo” (p. 145). De hecho, en ese capítulo intitolado “Mi odisea escolar” se narra un itinerario de instituciones que denotan la dificultad de situarse en un lugar donde recibir verdadera enseñanza y no sólo rígida disciplina. Para Esparza: “patriotismo, ilustración y democracia son los valores propios de la provincia, alternativos a la violencia y autoritarismo de la escuela, que finalmente representan al Perú ‘oficial’, y que el niño aprende a escondidas dentro de los propios límites de la casona”.¹⁵

De hecho, la desobediencia de Enrique se registra mediante las anécdotas de sus escapes ante el sistema punitivo de las escuelas. Al introducir el tema de su instrucción fuera de la casona, iguala sendos ambientes con los monstruos mitológicos “¡Scila y Caribdis!” (p. 132). No hay cabida para la serenidad, el niño es presa del ataque bestial de dichas organizaciones que aprisionan su ser libre.

Menciona tajantemente: “Y en todos los institutos de enseñanza de aquella época pasaba lo mismo. La brutalidad erigida en sistema educativo. Mi naturaleza se rebelaba contra todas estas cosas instintivamente” (p. 132). Da constancia de la inconformidad paterna ante tales costum-

¹⁵ *Ibid.*, p. 158.

bres, ya que había dejado una carta en la que eximía a su hijo de cualquier reprimenda con el habitual uso del látigo y la palmeta. De allí se escudó Enrique para huir de las amenazas del maestro Piedra, descrito como “un serrano pelirrojo, pecoso, desmedrado, hediondo, repulsivo, cuya sonrisa de polichinela¹⁶ causaba escalofrío” (p. 132). La imagen de ese primer tutor no escapa del juicio del López Albújar adulto, quien califica aquellos actos como “suplicios afrentosos, verdaderos delitos, dignos del presidio o del manicomio” (p. 133). Más que educación, en aquellos colegios se establecía el sometimiento, eran sitios de perpetuación de un orden autoritario.

De tal modo que, si se describió a la abuela como pilar del sistema familiar, se utiliza la metáfora de luminosidad con referencia a la figura paterna. Las ocasiones de visita de su padre se engloban en el capítulo “Días de sol”, el cual inicia: “Además de los días grises e incoloros de la casona, de los azules de la casa de Juan, de los negros de la escuela, solía tener, cuatro o seis veces al año, mis días blancos, límpidos, refulgentes, como verdaderos días de sol, que hacían cantar mi corazón de alegría. Eran los días en que mi padre llegaba de Morropón” (p. 52). La expresión de la gama distingue la percepción del paso del tiempo según el factor que marca su existencia infantil. Sin duda, no hay comparación de los momentos que goza del acompañamiento paternal. La devoción se captura con ese matiz espiritual. Incluso contaba con la benevolencia de ausentarse de la escuela para darle a la ocasión ese resplandor de alejarse de lo ordinario.

Una vez más la memoria espacial sirve para ilustrar la transformación de aquellas imprevistas llegadas del padre, se apunta: “Mi vida de la casona se transformaba por entero: del dormitorio de mi abuela, severo y aburrido, al soleado y cantarino de mi padre” (p. 53). Así es como bosqueja el convivio placentero de escuchar a su progenitor en el

¹⁶ Con dicha referencia, el autor remite al teatro de marionetas propio del público infantil a la vez que caracteriza al profesor como jorobado y fanfarrón.

cuarto. Ese contraste de las habitaciones significa cómo su niñez se vio afectada por la ausencia. El recuerdo de esos momentos se vuelca con las palabras encaminadas de nuevo a referir los opuestos:

Después de estas visitas, más o menos largas, de estos días de sol, en los que el alma de mi padre y la mía vivían en un acorde dulcísimo, en su diestra cariñosa me hacía vibrar de satisfacción al posarse sobre mis alborotados cabellos, en que sus miradas caían sobre mí como un escudo protector otra vez los días grises y negros, tan negros y tan grises como blancos y radiantes habían sido aquellos otro (p. 56).

En realidad, como se puede advertir, los capítulos de *De mi casona* funcionan como relatos autónomos, aunque estén engarzados unos con otros. De allí la manera de describir el libro de Luis Alberto Sánchez: “una hermosa colección de estampas retrospectivas, especie de memorias de un Bradomin criollo y tropical”,¹⁷ aunque no podemos insertar el libro en lo novelesco, debido a que “la autobiografía, desde una perspectiva de proceso comunicativo, es un asunto que incumbe pragmáticamente al emisor y al receptor, por lo que no sólo se escribe para el otro, sino para proporcionar autoconocimiento a quien indaga en sí mismo y se investiga a través de la auto-observación de sus emociones, sus recuerdos, sus actitudes y sus sentimientos (presentes y pasados)”.¹⁸ La autodefinition de la personalidad es primordial en las páginas de López Albújar. Se evidencia el proceso de indagación de sus yoes, el actual y el de la infancia.

¹⁷ Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, t. vi, *Naturalistas, ideólogos y modernistas*, Asunción, Editorial Guaranía, 1951, p. 34. De alguna manera se trata de un halago al comparar el estilo narrativo con el de Ramón del Valle-Inclán.

¹⁸ Francisco Ernesto Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, p. 136.

LA VISIÓN DE LOS OTROS,
EN VOZ DE LOS DEMÁS

La construcción de Enrique López Albújar como personaje en su autobiografía también hace uso de las miradas de quienes le rodearon. Es significativo el reconocimiento final de la tía Isabel, quien constantemente marginó al sobrino en sus primeros años de vida por razones de la moralidad de la época, la cual reprobaba la condición de ser un hijo natural. Por tal motivo, es relevante que “ella misma después, en las últimas noches dolorosas de su vida, cuando ya veía en mí, con ostensible orgullo, al verdadero salvador del nombre de la estirpe” (p. 39). La trascendencia de su nombre es irrefutable. Recordemos que el escritor tenía 52 años al publicar *De mi casona*, se encuentra en la madurez para ir conformando un nombre como pleno autor.¹⁹

En el pasado habían tenido a nuestro autor como mal ejemplo de los primos. Era la oveja negra, se le tildaba de trasnochador. Su misma abuela lo acusaba, en una carta a su padre, diciéndole que “era un *vaquero* consumado, un altanero, un camorrista, que por la menor cosa me liaba a las trompadas con cualquiera” (p. 49). Se repetía la constante queja del tío Francisco, “era un mal ejemplo para sus demás nietos” (p. 49). López Albújar en su texto se reivindica y advierte la hipocresía de sus parientes: “¡Qué candor el de estos buenos viejos! ¡Presentarme como un corruptor de los belitres de la casona! ¡Los muy mosquita muerta! Aparte del primo Francisco [...] los demás eran tan turbulentos y tan diablos como yo, con la circunstancia agravante de ser unos perfectos mojigatos” (p. 49). Todas estas acusaciones en su contra alteran la percepción de sus padres: “La acusación abolense repercutió hondamente en el hogar paterno. Así es que yo era un incorregible, un perverso que me pasaba las noches en claro, un pirata de río, cuando apenas sabía sonarme las narices y sacar mal una cuenta. ¡Que desengaño para mis pobres padres!” (p. 50). Todavía resuena la voz de la

¹⁹ Véase el capítulo “¿Quién?”, en May, *op. cit.*

abuela reconviniéndole: “Que Dios te lleve con bien. Compite. No seas desobediente ni callejero. Procura aprender algo allá en la escuela para que más tarde le ayudes a tu padre a trabajar, como yo les ayudé a los míos” (p. 50).

Ese punto de vista, de oveja descarriada, es reafirmada por el tío Francisco, quien nunca veía en sus propios hijos la conducta que reprochaba a Enrique: “Ya he dicho yo que este hijo de Manongo es quien viene siempre a introducir el desorden. Le conozco bien la voz. Se lo voy a decir a su padre” (p. 88). Exige justicia López Albújar en sus memorias, pues anota: “Y la verdad era que ni me conocía la voz, ni el desorden necesitaba de que yo le introdujera, porque lo que le sobraba eran introductores. Pero el pobre señor parecía empeñado en darme más fama de mataperros de la que yo podría merecer” (p. 88). Cuando rememora lo que otros opinaban de él enfatiza ese juicio del tío: “No he visto muchacho más indisciplinado ni más altanero que este hijo de Manongo. Sólo a azotes podría componérsele” (p. 38). El carácter de Enrique se afianzó. En este sentido, es el autobiógrafo quien aclara los episodios de su vida para ofrecer su visión de las circunstancias; él mismo se hace justicia con su escritura.

Las palabras del abuelo son relevantes, a su llegada a la casona le advierte: “Venga usted acá, don Cuchufletitas. ¿Conque se viene a vivir usted con nosotros? ¡Bien! Cuidado no más con mis otros nietos, que son el pie de Judas. Cuando te hagan algo avísame” (p. 61). De este modo refuerza el trazo de su relación con los primos. El peligro está anunciado por la autoridad adulta.

Otro ángulo lo ofrece el maestro Grillo, quien lo introdujo en la música. Se consignan sus palabras: “Está vista que los chicos como tú no han sido hechos para pasar las horas en el piano, sino para atronar y revolverlo todo. ¡Cómo no resultes fusilado un día por un revolucionario!” (p. 131). A lo que comenta el autobiógrafo: “Y la verdad es que, a pesar de mi condición de marido, juez y cuarentón, es decir, de estar fijado por tres anclas el barco de mi vida, no estoy seguro de volver a las

andadas y de que las balas de algún mandón no me perforen el pecho un día. De repente sale por ahí uno que me hace hablar, y cuando yo hablo, digo verdades que merecen tiros” (p. 131).

En este autoexamen se perfila como un hombre de convicciones, férreo y honesto, que arriesga la propia vida al establecer un juicio a alguien. Esa proyección de su yo es posterior a *Cuentos andinos*, lo que convierte su escritura autobiográfica en un verdadero acto público con el cual refuerza la imagen de autor que desea propalar. Con respecto a la justicia, ésta comienza consigo mismo: valorar la niñez y reencontrarse con virtudes y defectos que han sido tamizados a través del tiempo.

CUENTOS ANDINOS COMO PRIMERA OBRA

El hecho de seleccionar la zona andina como espacio narrativo da constancia de los intereses del autor. Destaca de esa serie de cuentos que “el material humano es riquísimo. Cada tipo tiene osamenta y carnatura propias. Cada problema de sus cuentos es un caso viviente —léase, a menudo un caso judicial—, o una leyenda comprimida, hábilmente buscada y resucitada. En ese sentido, qué duda cabe, López Albújar es uno de los primeros escritores imaginativos del Perú contemporáneo”.²⁰ La esfera de interés del autor nos conduce a un intento por incluir al por siglos marginado mundo indígena. Es crucial señalar su imparcialidad: “López Albújar, en cambio, se abstiene de tomar partido en pro o en contra de éstos o de moralizar a propósito de sus hechos”.²¹ James Higgins va más allá: “lo más novedoso de los *Cuentos andinos* de López Albújar es que el indio deja de ser estereotipo y por primera vez es retratado de modo convincente como ser humano”.²² Ese es el narrador que vale la pena reencontrar a cien años de su obra. Debido a esa par-

²⁰ Sánchez, *op. cit.*, pp. 345-346.

²¹ Javier Sologuren, *Antología general de la literatura peruana*, México, FCE, 1981, p. 176.

²² Higgins, *op. cit.*, p. 198.

ticularidad de sus historias, se puede esbozar el perfil del autor, al tener en consideración que:

El cuento refleja la imagen del escritor, su personalidad individual, su cultura, sus normas, sentimientos, intenciones, tonos, estilos, técnicas; en pocas las palabras, la suma de sus preferencias más o menos conscientes. Podemos formarnos una vaga idea del escritor que está detrás de lo que escribió porque, como al trasluz, lo vemos en la tarea de seleccionar lo que nos cuenta.²³

El análisis siguiente tiene como objetivo traslucir el sujeto tras la escritura de *Cuentos andinos* para constatar esa voluntad de entendimiento de la comunidad indígena más allá de los estereotipos que prevalecían a inicios del siglo xx. López Albújar da un trasfondo a las historias y dota a los personajes de una dimensión que los convierte en seres complejos.

LOS PRIMEROS RENGLONES DE LOS CUENTOS: ESTRATEGIAS DE SUSPENSO

La intriga en los cuentos debe ser establecida desde el inicio de la narración. Así lo mencionan grandes cuentistas como Horacio Quiroga, quien hace la analogía de la flecha que va directa al blanco y apunta: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas”.²⁴ Juan Bosch indica: “No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto; el cuento debe comenzar interesando al lector”.²⁵ En este apartado analizaremos cómo introduce López Albújar a la trama de sus cuentos. En algunas ocasiones utiliza la puesta en diálogo del narrador

²³ Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 42.

²⁴ Quinta regla del “Decálogo del buen cuentista”, Horacio Quiroga, *Cuentos*, sel. y prol. de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004, p. 419.

²⁵ Bosch, *op. cit.*, p. 261.

con un tercero ajeno a la historia, otras veces utiliza la primera persona de un testigo de los hechos y también la cuasi omnisciencia.

Centremos la atención en dos cuentos en los que el narrador se identifica con el autor: “El caso Julio Zimens” y “Cómo habla la coca”. En el primero existe una interlocutora quien cuestiona:

—Entre los numerosos casos en que ha intervenido usted como juez, doctor, ¿cuál ha sido el más interesante, el más sensacional?

—El más insignificante de todos, judicialmente, señora. El caso Julio Zimens; un comprimido judicial sumarial de 20 folios. Le aseguro a usted, señora, que es lo más conmovedor que he conocido, lo más triste y lo más trágico también (p. 77).

Existe coincidencia entre la trayectoria profesional de López Albújar y la voz narrativa. La puesta en diálogo favorece el tono oral que permea la unidad estilística del conjunto de *Cuentos andinos*. La perspectiva del personaje es la de un juez de provincia. En consecuencia, la escritura pone en juego la veracidad de la historia contada desde el punto de vista de alguien que recopiló la información de los acontecimientos de la vida de un alemán casado con una peruana, llamada Martina Pinquiray, de ascendencia de indígena. El interés del lector se siembra en el destino de aquel europeo que rompe las normas sociales al escoger esposa. Aquí es importante remarcar el horizonte histórico de finales de los años veinte del siglo pasado, los prejuicios ante un matrimonio interracial a los que no escapan los dialogantes. Ese contrapunteo con la mirada de la sra. Linares subraya el racismo y las posiciones encontradas de ambos personajes:

—¿Es usted partidario de enlaces como el de Zimens con la Pinquiray? ¡Qué amalgama, Dios mío!

Y la señora Linares, que parecía haber retrocedido al tiempo de la noticia despatarrante, soltó una carcajada, tan burlona, tan convulsiva, tan cruel, que no pude menos que decirle, a manera de reproche:

—La Pinquiray fue la india más hermosa de los panatahuinos: hermosa como un sol y dignidad de una estatua (p. 81).

La interacción coloca al lector en situación. La intriga queda establecida, ¿qué final pudo obtener aquella elección de pareja? López Albújar es tenaz al declarar la belleza de la coprotagonista del cuento, pues expone a su escucha como anacrónica. En el tiempo presente del relato, el escritor plantea la fuerza de atracción mutua como el principio natural de cualquier relación amorosa. Sin embargo, la mofa de la señora Linares queda secundada con la derivación del asunto. El final del cuento es contundente: “Siempre es útil saber la verdad de una muerte. Y más útil todavía saber cómo mata la sociedad y cómo un hombre puede ser juez y reo al mismo tiempo” (p. 88). El desarrollo del argumento permite dilucidar el estigma al que se enfrentó Zimens y su funesto desenlace.

Curiosamente, la señora Linares ha sido descrita en un cuento que precede al revisado anteriormente, se trata de “La soberbia de un piojo”, el cual comienza:

—Un momento, señora...

Y la señora Linares, toda joyas y sedas, llena de inquietud y curiosidad, se quedó inmóvil. Yo, con todo el respeto que la mujer ajena me inspira, pero, al mismo tiempo, con la audacia que siento ante cualquier mujer hermosa, estiré resueltamente la mano y cogí de la celeste y vaporosa tela que cubría la casta morbidez de una espalda marmórea, un insecto rubio y diminuto (p. 23).

Con pretexto de tal bicho, el narrador-autor da pie para el relato de otro personaje, Don Melchor,²⁶ quien inicia la historia desde la perspectiva

²⁶ De hecho, el cuento tiene un doble inicio. Primero parte de la aparición física del piojo, el cual dispara la memoria: “Don Melchor se acarició la barba con unción de sacerdote que dijera una misa, entornó los ojos, como buscando algo interiormente, y, después de un largo calderón silencio, comenzó: ‘Tengo sesenta largos años, que valen por seiscientos. Mis ojos han visto muchas cosas. Tal vez por eso están siempre rojos y me lloran mucho.

del piojo. Lo que llama la atención es la caracterización de Elvira Linares con su prejuicio racial y su pertenencia a la clase pudiente de la zona. López Albújar satiriza ese ángulo de la alta sociedad, pues la señora traía encima tan inmundos animalejos. Además, el narrador hace aspavientos: “Lo arrojé al suelo, le pasé por encima varias veces el pie, a manera de plancha que lustra una pechera, y me sacudí las manos con repugnancia tardía” (p. 23). No obstante, él no revela la identidad del piojo, lo hace el viejo, quien tomará la voz narrativa para ocuparse de la naturaleza humana una vez que las damas del salón los han dejado a solas después del desaguizado provocado por el atrevimiento del primer hombre.

Por tal razón, no sorprende el último cuento del volumen en el cual el narrador-protagonista confiesa: “Me había dado a la coca. No sé si al peor o al mejor de los vicios. Ni sé tampoco si por atavismo o curiosidad, o por esa condición fatal de nuestra naturaleza de tener siempre algo de qué dolerse o avergonzarse” (p. 126). Con estas frases se coloca en el intersticio de dos universos que se han cruzado en todo el libro de *Cuentos andinos*. Esas zonas en que coloca su mirada para entender al otro, al indígena en su problemática.

De allí que sea de interés los cuentos narrados en tercera persona, pues en ellos se evidencia la intención de lograr cierta objetividad: “La plaza de Chupán hervía de gente. El pueblo entero, ávido de curiosidad, se había congregado en ella desde las primeras horas de la mañana, en espera del gran acto de justicia a que se le había convocado en la víspera, solemnemente” (p. 43). Éste es el comienzo de “Ushanan-jampi”, en él se relata la actitud desafiante de Conce Maille ante el juicio comunal; el sentido de la ética es sopesada ante el llamado “remedio-último”, pues queda clara la argumentación del protagonista de estar en desventaja con quienes detentan el poder en el pueblo. Él muestra su

Y digo con mis ojos porque con las manos y los pies también se ve, como usted no ignorará. Pues bien, es con los ojos con lo que vi lo que voy a contarle” (p. 25). La convención de una escena de relato vivo en el cual el primer narrador se vuelve escucha.

honestidad, aunque los testimonios de los querellantes descalifiquen las acciones de Maille, quien es desterrado de manera tramposa, pues el consejo de ancianos que imparte el castigo sabe que intentará romper dicho mandato. Cuando Conce acude a ver cómo está su madre, tiene que atrincherarse en su hogar del que es arrancado con el artificio de la traición de José Facundo. Luego, la violencia extrema con que paga el desafío de las reglas de su gente provoca el escarmiento feroz del desenlace y la última imagen parsimoniosamente descrita: “Seis meses después, todavía podía verse sobre el dintel de la puerta de la abandonada y siniestra casa de los Maille, unos colgajos secos, retorcidos, amarillentos, grasosos, a manera de guirnaldas: eran los intestinos de Conce Maille, puestos allí por el mandato de la injusticia implacable de los *yayas*” (p. 54). La escalada de hechos mantiene al lector al filo de la ventana hacia un mundo desconocido que paradójicamente encuentra el lenguaje preciso de la atrocidad humana. En ese estilo, el argumento descubre el persistente enfrentamiento de la dignidad personal contra el abusivo poderío de unos cuantos. Veremos más adelante cómo construye el carácter insurrecto del protagonista.

Otro inicio de abandono de la paz interna se presenta en “El campeón de la muerte”: “Se había puesto el sol y sobre la impresionante tristeza del pueblo comenzaba a asperjar la noche sus gotas de sombra. Liberato Tucto, en cuclillas a la puerta de su choza, *chacchaba*, obstinado en que su coca le dijera qué suerte había corrido su hija, raptada desde hacía un mes por un mozo del pueblo, a pesar de su vigilancia” (p. 30).

Construye otra imagen sensorial que denota el estado de los hechos: un padre desolado. En “Ushanan-jampi” se consignaron las palabras afligidas de la madre ante el asesinato del hijo: “—¡No le hagan así, *taitas*, que el corazón me duele!— gritó la vieja Nastasia” (p. 53). Expresión del desamparo. Ahora se aborda la angustia del viejo Tucto, a quien tras un mes de la desaparición le es devuelto el cuerpo de su hija por el mismo asesino, Hilario Crispín. Nuevamente la espiral de la violencia

mueve la trama, pues se buscará la venganza por intermediación de Juan Jorge, quien al concluir expresa su voluntad de comerse el corazón de “un cholo muy valiente”. Con anticipación le han sido arrancados los ojos y la lengua al cadáver para que el espíritu del raptor no persiga ni anuncie su muerte. Las creencias son expuestas y las acciones del sicario son cumplidas como “la hazaña más grande de su vida de campeón de la muerte” (p. 42).

En el mismo tenor se escribe “Cachorro de tigre”, hijo de un delincuente que no escapa de su destino ya marcado de origen. Se vuelve aquí a la narración en primera persona: “Me lo trajeron una mañana. Su aspecto inspiraba compasión. Por su estatura aparentaba doce años, pero por su vivacidad, por la chispa de malicia con la que miraba todo y su manera de disimular cuando se veía sorprendido en sus observaciones, bien podía atribuírsele quince” (p. 89). Las condiciones determinan al hombre, pues Ishaco, en cuanto tiene oportunidad, ajusta cuentas con el asesino de su padre. Cuando está frente al juez no duda en declararse culpable, al haber cometido un crimen por honor. El narrador encuentra en su mirada “un aire tal de simplicidad, de limpidez, que *desconcertaba*” (p. 105), impresión contraria al olor a descomposición y podredumbre desprendido al despojarse el muchacho de su poncho, pues en su huallqui escondía los ojos arrancados de Felipe Valerio, el occiso por cuyo asesinato se abrió el proceso. Nuevamente se cierra la historia con una descripción estremecedora: “Y aquellos dos pedazos de carne globular, gelatinosos y lívidos, como bolsas de tarántula, eran, efectivamente, dos ojos humanos, que parecían mirar y sugerir el horror de cien tragedias” (p. 105). Reiteración de una costumbre referida en el libro sobre la idea de que, al despojar al cuerpo de sus ojos, se evita la persecución de la justicia.

En “El licenciado Aponte”, nos sitúa de nuevo en Chupán, donde el protagonista retorna después de quedar libre del servicio militar: “Lo primero que hizo Juan Maille, al verse fuera del cuartel y licenciado, fue tomarse dos copas en compañía de otros camaradas, mientras comen-

taban, sonriendo, la perorata con que el capitán acaba de despedirles del servicio, hablándoles del agradecimiento de la patria y del honor y del deber militar” (p. 65). Descubrimos que se trata del nieto Nastasia e hijo de Conce Maille, al verse vilipendiado en su lugar de origen, decide cambiar su nombre unido por el apellido a la herencia de su pasado familiar. De este modo desea librarse de la estigmatización social, pues en el ejército ha descubierto otra dimensión del mundo al formar parte de un país. Sin embargo, se insiste en que no hay escapatoria al legado de la sangre y muere como contrabandista: “sonaron varios disparos, que repercutieron fúnebremente en las concavidades de la quebrada, al mismo tiempo que el infeliz mozo, llevándose una mano al pecho, caía de espaldas, murmurando: —¡*Jirca* no me ha perdonado! ¡Por eso estaba mi coca muy amarga!” (p. 76). Esos son los últimos renglones del cuento, con los que se remite a los presagios: primero, el olvido de encomendarse al cerro al salir de la hacienda; luego, el sabor acerbo al mediodía cuando chacchó para indagar lo que le depararía la tarde. De cualquier manera, se expone el resultado lógico de las acciones vinculado con la corrupción y la obstinación de no seguir bajo el dominio del patrón.

Cuentos andinos funciona como un sumario en que se van agregando faltas de los personajes a la par que crece la indignación de las circunstancias de ese mundo marginado que se atisba desde la corte. Si bien López Albújar crea ese universo ficticio mediante sus narraciones, pretende dar a conocer actos de violencia nacidos por la inescrutable condición humana. La importancia de la obra es el afán con que se intenta enlazar de un cuento a otro la panorámica de la sierra peruana. En dichos eslabones no pueden faltar uno dedicado a la religión y uno más a la historia patria. Sin omitir el primero en que la magnificencia del paisaje andino: “Marabamba, Rondos y Paucarbamba. / Tres moles, tres cumbres, tres centinelas que se yerguen en torno a la ciudad de los Caballeros León y Huánuco. Los tres *jirca-yayag*, que llaman los indios” (p. 13). Se trata de comprender la relación entre la gran cadena

de montañas y sus habitantes, una cordillera por descifrar tanto para el autor como para sus lectores.

DIMENSIÓN RELIGIOSA E HISTÓRICA

La contribución de *Cuentos andinos* a la literatura indigenista peruana y latinoamericana radica en el trazo de personajes redondos en sus historias, el cual va conscientemente más allá de los estereotipos planos. Si bien no alcanza a profundizar en la psicología de ellos debido a la visión externa de las comunidades indígenas,²⁷ se percibe la intención autoral de complejizar las circunstancias de sus protagonistas. A la par, Enrique López Albújar expresa la voluntad de entendimiento de la región donde ha ejercido su labor jurídica. Por tal motivo, incluye dos ámbitos necesarios para tal comprensión: el religioso y el histórico.

De tal modo, “La mula de *taita Ramun*” describe la cotidianidad de un sacerdote de la sierra. Se trata de un andaluz que funge como cura en la iglesia de Chupán. El narrador en tercera persona muestra a don Ramón Ortiz como un ser codicioso que extraña su bonanza previa: “Cinco años antes era de ver la sumisión, la religiosidad y el desprendimiento de su rebaño; el desprendimiento, sobre todo. El vicio del regateo no había contaminado todavía el alma sencilla de los chupanes” (p. 107). La voz narrativa ubica al eclesiástico en una situación desesperada, pues desea obtener recursos económicos a toda costa. Hace las cuentas mermadas de su presente y recuerda con nostalgia los tiempos en que el poblado lo abastecía con sus mejores productos: “las papas

²⁷ Para José Castro Urieste, “López Albújar valora e interpreta los hechos producidos en una cultura ajena a la suya bajo los patrones de la propia, con lo cual distorsiona y deforma el significado que poseen en el mundo andino”. “Ambigüedad, mestizaje y tensiones irresueltas en la narrativa de Enrique López Albújar”, en *De doña Bárbara al neoliberalismo: escritura y modernidad en América Latina*, Cali, Universidad del Valle, 2007, p. 41. Desde mi perspectiva, no se le debe reprochar al cuentista la no pertenencia a una comunidad que él mismo expresa es distinta a la suya. Él vierte las historias desde la óptica de un marco hispánico.

más gordas y los granos más frescos; los carneros más cebados y la leche más puros”. Esa época la sentía lejana, *taita Ramón*: ése es el punto de partida de la trama. Lo destacable aquí es el esbozo del estado anímico del protagonista apegado a lo material y distanciado de lo espiritual.

Para agravar la situación de menoscabo de la Iglesia y su poder, se remite a una deuda ancestral con el pueblo vecino: “Os comprometisteis, bajo mi garantía, a pagarle a los de Obas antes de un año los cincuenta escudos que les estáis debiendo, para que os dejasen celebrar tranquilamente la fiesta, y hasta hoy no habéis cumplido con abonarles un centavo, ¡recontra! ¿Os habéis figurado que yo he venido aquí para hacerme responsable de vuestros líos?” (p. 110) Irónicamente, la trama va conduciendo a la resolución donde *taita Ramun* cumple el papel de defensor de Chupán ante un ataque obasino el día más sagrado del calendario, la fiesta de San Santiago. La voz del padre es un recurso directo para establecer el perfil del protagonista; destaca el uso ibérico del vosotros y el tono de reproche. Asimismo, es relevante comprobar el enfoque cáustico del narrador:

Y a la cabeza del cortejo, el señor alcalde, pedáneo, prosopopéyico, dominador, feliz a pesar de su desgaire, que hacía resaltar hasta lo risible la capa de bayeta negra que llevaba sobre los hombros, a manera de dos alas plegadas y mustias. Y luego, detrás, los regidores, los cuatro campos, el escribano, el capillero, el sacristán y el fiscal, todos ellos seguidos de sus decuriones, especie de esbirros, altos y musculosos, cuya misión, como la de los perros de presa, es la de coger y atazarar en caso necesario a los que incurrían en el enojo de los concejales y de los *yayas* (p. 117).

El cuadro sintetiza los poderes de un pueblo serrano y completa una visión burlesca que, sin duda, va dirigida a un lector implícito ignorante de los usos y costumbres del pueblo indígena. La carga prejuiciosa de la diferencia del otro se hace presente, pero es cercana a la idiosincrasia del religioso, que no deja de ser presencia ajena a la tradición. No ha sido destinado allí un clérigo nacido en Perú, se trata de alguien envia-

do desde España, lo que remite aún a los antiguos lazos coloniales y a una presencia ajena. Considero que se atisba la crítica social, pues podemos inferir la inquietud por conocer de dónde proceden las historias del volumen. Además, es notable el tono burlesco cercano a una visión analítica. En el detalle está la pretensión de adentrarse a un territorio ignoto. A pesar del realismo característico de la narración no deja de estar presente la ficcionalización inherente a la práctica del género literario al que se acude.

La paradoja reside en cómo se mimetiza don Ramón al lugar. Más allá de la transformación explícita del apelativo “*taita Ramun*”, se convierte en pieza clave para perpetuar el catolicismo en tierras andinas. El desenlace, en el cual representa él mismo a San Santiago como un jinete rojo para ahuyentar a los obasinos, simboliza hasta dónde es capaz de llegar un delegado de la Iglesia para mantener el *estatu quo* de la diócesis de Huánuco. La conquista espiritual se perpetúa con la supuesta aparición del apóstol Santiago, manejo grotesco de la iconografía cristiana para conservar el fervor de los creyentes a través del temor al castigo divino.

De manera distinta se refiere al aspecto cívico durante la Guerra del Pacífico, aquí la heroicidad matiza la leyenda histórica de “El hombre de la bandera”. Comienza con un preámbulo de los acontecimientos en que se alude a un sentimiento “enorme de vergüenza” y un pesimismo que no ofrecía ocasión a un liderazgo valeroso. De ese contexto se origina el discurso de Aparicio Pomares, quien llama al compromiso con la nación y simboliza con el lábaro patrio, rojo y blanco, los colores a defender. Se recrea el llamado a la defensa soberana basado en la vivencia de su paso por las fuerzas armadas:

Y aprendí que cuando la patria está en peligro, es decir, cuando los hombres de otra nación la atacan, todos sus hijos deben defenderla. Ni más ni menos que lo que hacemos por acá cuando alguna comunidad nos ataca. ¿Qué los *mistis* peruanos nos tratan mal? ¡Verdad! Pero peor nos tratarían los *mistis* chilenos. Los peruanos son, al fin, hermanos nuestros, los otros son nuestros enemigos. Y entre unos y otros elijan ustedes (p. 60).

Reflejan sus palabras un sentido de pertenencia a la tierra y de integración nacional.²⁸ López Albújar rescata esta figura de la historia de Huánuco para plantear un pasado problemático en cuanto a la marginalidad de los pueblos originarios. No obstante, las dificultades del conflicto bélico con Chile obligan a cerrar filas y defender lo propio ante los invasores. Asevera el narrador: “Había bastado la voz de un hombre para hacer vibrar el alma adormecida del indio y para que surgiera, enhiesto y vibrante, el sentimiento de la patria, no sentido hasta entonces” (p. 61). La amenaza extranjera cohesiona. De hecho, en una estrategia de contraataque, consiguen tomar por sorpresa a los chilenos y recuperar la zona. El empleo reiterado de “despertar de la raza” es comprensible para la época, aunque no deja de ser desafortunado en el contexto actual. La lectura actual de *Cuentos andinos* debe circunscribirla a su tiempo para comprender sus limitaciones.

A pesar de todo, la intención autoral es la de dimensionar la cultura ajena y aproximarse al otro. Por eso, importa desempolvar acontecimientos del pasado: “Antes de morir tuvo todavía el indio esta última frase de amor a su bandera: —Ya sabes, Marta; que me envuelvan en mi bandera y que me entierren así” (p. 64). En el momento de la celebración de la victoria, muchos se acordaron de él, pero con el tiempo cayó en el olvido: “De eso solo queda allá, en un ruinoso cementerio, sobre una tumba, una pobre cruz de madera desvencijada y cubierta de líquenes, que la costumbre o la piedad de algún deudo renueva todos los años en el Día de Difuntos” (p. 64). Resabio del romanticismo: la tragedia y el héroe olvidado. La tumba descubre una leyenda.

Hay que detenerse en el retrato de Aparicio Pomares: “uno de ellos, alto, bizarro y de mirada vivaz e inteligente, de pie dentro del círculo, les dirige la palabra” (p. 56). Además de la gallarda figura, el escritor

²⁸ Aquí volvemos a remitir al comentario de Castro Urieste sobre nuestro autor: “deja al descubierto el mutuo rechazo de dos mundos culturales, lo que permite afirmar que la narrativa indigenista de López Albújar expresa con certeza las irreconciliables escisiones y fracturas en la estructura social peruana”. Castro Urieste, *op. cit.*, p. 41.

nos ofrece el recuento intrépido de sus acciones: “con agilidad y resistencia increíbles, recorría las filas, daba un vítor aquí, ordenaba otra cosa por allá [...]. Y todo esto sin soltar su querida bandera, paseándola triunfal por entre la lluvia de plomo enemigo, asombrando a éste y exaltando a la ciudad” (p. 63). Glorioso indígena, símbolo de los valores de la unión de un país en pie de lucha. No obstante, este legendario protagonista había sido relegado y es López Albújar quien lo reivindica en su proyecto de contar historias de la zona andina peruana.

De dicha estimación procede un monólogo en el último de los cuentos en que se valora el consumo ancestral de la coca y la visión de mundo detrás de él: “Te ruego que no sonrías. Tú crees que la palabra es solamente un don del bípedo humano, o que sólo son sonidos articulados se habla. También hablan las cosas. Las piedras hablan. Las montañas hablan. Las plantas hablan. Y los vientos, y los ríos y las nubes... ¿Por qué la coca —esa hada bendita— no ha de hablar también?” (p. 131). Aquí estamos ante la muestra sincera de un intento de adentrarse en uno de los rituales espirituales genuinamente trascendente de las comunidades serranas. Aspira a entender el sentido de la chaccha y la catipa para el indígena; interroga “¿Qué crees tú que está haciendo entonces? Está orando, está haciendo su derroche de fe en el altar de su alma. Está haciendo de sacerdote y de creyente a la vez. Está confortando su cuerpo y elevando su alma bajo el imperio invencible del hábito” (p. 131). Estas palabras ilustran cómo se explora y se tiene el afán de comprender al otro. Además, “en el proceso de creación artística ha habido, pues, un desdoblamiento. El escritor tomó conciencia de sí, se autocontempló, eligió las aventuras que le parecían más propicias para transmutarlas en arte y las configuró en un cuento objetivo”.²⁹ De forma transversal se repara en la presencia de la figura autorial a través de su mirada.

Sin embargo, el libro se orienta a escudriñar al Perú profundo más allá del yo narrativo que se confronta con la zona andina. ¿Cuál ha sido

²⁹ Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 45.

el papel desempeñado por los pueblos originarios? No se escapa a la subordinación del poder al aspecto económico y a la negación de ese horizonte espiritual negado desde la conquista justificada en la salvación católica. El narrador-autor empalma esas dos dimensiones:

Por eso el indio cree y espera. Por eso el indio soporta todas las rudezas y amarguras de la labor montañesa, todos los rigores de las marchas accidentadas y zigzagueantes, bajo el peso del fardo abrumador, todas las exacciones que inventa contra él la rapacidad del blanco y del mestizo. Posiblemente la coca es lo que hace que el indio parezca un asno; pero es lo que hace también que ese asno humano labore en silencio nuestras minas; cultive resignado nuestras montañas antropófagas; transporte la carga por allí por donde la máquina y las bestias no han podido pasar todavía; que sea el más noble y durable motor del progreso andino (p. 132).

La fuerza económica antes del universo espiritual, la mano de obra antes de la mente creativa, la ruin explotación en vez de la integración igualitaria. Sin embargo, se atisba una ruta de elevación en la estima del aporte indígena a la nación peruana. En *Cuentos andinos* se exhibe la exclusión, habría que sopesar cómo, en las décadas posteriores a la publicación del libro, habría una movilización para conseguir el respeto y valoración de la diversidad ética y lingüística de la región. Una lucha que aún se mantiene, pues las asimetrías e inequidades aún son vigentes. La deuda de América Latina con sus pueblos originarios es una tarea que todavía en el siglo XXI no se ha saldado.

Por otra parte, Enrique López Albújar escruta la condición humana a través de este análisis del mundo andino. Hay pasajes límite en que comprueba la naturaleza del hombre: “Él sabe, por propia experiencia, que la vida es dolor, angustia, necesidad, esfuerzo, desgaste, y también deseos y apetitos [...] la vida no es mal ni bien, es una triste realidad, y tiene la profunda sabiduría de tomarla como es” (p. 133). Lección aprendida por medio de la coca, elemento constitutivo del mundo andino.

EL PERSONAJE INDÍGENA EN CIRCUNSTANCIAS LÍMITE

La mayor parte de las historias de *Cuentos andinos* desarrolla el caso de un delito.³⁰ Por ello, la crítica ha sido insistido en el enfoque sesgado del autor sobre la concepción de la identidad indígena. Señala Cronwell Jara Jiménez:

siendo López Albújar el escritor que nos ofrece una visión más distorsionada, brutal y desalmada del indio —el indio delincuente, vicioso, asaltante de caminos, ladrón, que él como juez trató siempre desde su escritorio de hombre de leyes—; sin percatarse de sus aspectos positivos en la vida de la comunidad, ni de sus leyes diferentes pero más prácticas y útiles que las suyas, ni de sus concepciones del mundo en niveles más trascendentales.³¹

Esta visión permea la recepción actual de la obra a pesar de que, cómo se ha señalado, hay una intención latente de López Albújar por entender al otro, aunque no logre evitar las limitantes de su época.

A continuación, realizaré una sucinta revisión de la construcción de sus personajes, los cuales en su mayor parte poseen una carga hereditaria de la que no pueden escapar. La criminología influye en la idea de un perfil psicológico impuesto por la procedencia familiar. De esta manera se explica la genealogía de los Maille o los Magariño. Tal vez, “El licenciado Alponte” sea el más significativo en dicho sentido, pues el protagonista se quiere deshacer de la carga patronímica sin lograr su objetivo: “Ser Maille era ser bandolero, incendiario, asesino... Una fama que hacía daño” (p. 71). “Nada de Maille. ¿Para qué, si a la gente

³⁰ Desde una etapa temprana ya se había observado las limitaciones del trazo de los personajes indígenas, Luis Alberto Sánchez advierte: “pero, en el fondo era un libro amargo, más sociológico que literario, una sucesión de casos penales, anormales algunos, todos en los linderos de la penalidad”. Sánchez, *op. cit.*, p. 343.

³¹ Cronwell Jara Jiménez, “Visión de la violencia y del paisaje urbano de Lima en dos nuevas novelas”, en Karl Kohut *et al.*, *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 108-109.

le sonaba tan mal la palabra? Y el nombre de Juan Maille quedó muerto y sepultado para siempre en su memoria” (p. 72). Se trata de lograr un cambio de identidad comenzada tras el paso por el servicio militar. Detalla el narrador: “A fuerza de marchar había adquirido cierta marcialidad, un andar acompasado y recto, todo lo contrario del trote menudo, leve, cauteloso, encorvado y tigresco del indio serrano, que parece responder, más que a las escabrosidades y alturas que vive ascendiendo y bajando constantemente a un signo de sumisión y servilismo legendarios” (p. 67). La carga moral devasta la prosopografía del indígena; interviene un dejo de desprecio al grupo y no solamente al individuo. Este tipo de generalizaciones debilita el trazo de la comunidad ajena, pues el estereotipo priva ante la caracterización del protagonista. De hecho, el determinismo del espíritu de la Sierra se evidencia aún en la diversidad de orígenes del ejército: “Los que más se burlaban de su ingenuidad e ignorancia eran los zambos costeños —entre los cuales estaba el sargento de su compañía—, semileídos y bulliciosos, que sabían tener para todo una respuesta intencionada y un argumento contundente” (p. 70). Además del racismo, se posiciona una discriminación de clase, puesto que se brinda esta estampa de la composición de la tropa: “esa variedad de mestizos, venidos de todos los rincones de la república, indisciplinados, levantiscos, burlones, incrédulos, crecidos al calor de ideas insolventes y audaces, aprendidas en el hervor de las huelgas, o recogidas de los clubes y vaciadas en los periódicos obreros” (p. 68). Debido a esta composición de la milicia, Juan obtiene conciencia de la explotación indígena y, al regresar a su tierra, decide transformar su existencia. La trama funciona plenamente en el género: “nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos en términos esencialmente humanos”.³² El fracaso de su transformación se convierte en el impulso creativo de la narración, aunque el peso de la sangre sea terminante.

³² Bosch, *op. cit.*, p. 268.

Las generalizaciones sobre la actitud del indígena están presentes también en la descripción de Conce Maille: “era demasiado receloso y astuto, como buen indio, para fiarse de este silencio” (p. 50). No obstante, el perfil que se esboza del protagonista cuando llega al juzgado contiene elementos de una dignidad a toda prueba:

Apareció ante el tribunal un indio de edad incalculable, alto, fornido, ceñudo y que parecía desdeñar las injurias y amenazas de la muchedumbre. En esa actitud [...] el indio parecía más la estatua de la rebeldía que la del abatimiento. Era tal la regularidad de sus facciones de indio puro, la gallardía de su cuerpo, la altivez de su mirada, su porte señorial que, a pesar de sus ojos sanguinolentos, fluía de su persona una gran simpatía, la simpatía que despiertan los hombres que poseen la hermosura y la fuerza (p. 44).

La ambivalencia en el tratamiento de los actores de sus historias es notoria. Por momentos, el narrador apunta un aire magnificante de los hombres indígenas que son legendarios en la comarca. Por ejemplo, Adeodato Magariño simboliza un “*puma valiente, comedor de corazones*” (p. 99). De su hijo, Ishaco, se detalla: [posee] “una inteligencia vivaz”, pues “su memoria era tanta, que le bastaba uno o dos repasos para repetir de una tirada hasta media página. Su memoria visual, plástica especialmente, era prodigiosa” (p. 93). Se trata de un adolescente que bien podría prosperar mediante los estudios, pero su pasado familiar no lo libra del crimen por venganza. Una vez más, al comparecer ante el tribunal, lo hace con el decoro que enmarca la institución en sí: “Su traje, a pesar de su desaliño y sencillez, revelaba decencia y comodidad: pantalón de paño gris, recios zapatones de becerro, hermoso poncho listado de hilo, que le llegaba a los muslos, y un pañuelo blanco, al parecer de seda, anudado a la cabeza, a la manera de un labriego español” (p. 104). Son los claroscuros con que pinta a los protagonistas de sus historias. La descripción de los personajes de López Albújar es redonda y tiene lugar para los matices; va más allá del trazo de simples delincuentes. De hecho, en un propósito de interiorizarse en ellos se formula interrogantes

como las siguientes: “Descubriáse en él cierta gravedad que inspiraba respeto. ¿Qué ideas terribles bullirían en ese momento en aquel cerebro quechua? ¿Qué odios dominarían en esa almita risueña o inocente [...] ¿Se habría percatado ya de la triste condición en que lo había dejado la bala de un asesino?” (p. 95).

Sobre el físico de Liberato Tucto, expresa: “parecía, más que un hombre de estos tiempos, un ídolo incaico hecho carne” (p. 30). De alguna manera la figura del indígena es un enigma ante la mira de un misti. Sin embargo, la aversión es recalcada por la descripción de los ojos “de frialdad ofídica” o “los pómulos de prominencia mongólica” (p. 30). Dichos términos negativos se deben a la incomprensión criolla de la respuesta aparentemente calmada del agravio a la hija. La venganza parsimoniosa cumple con el carácter de aquel viejo afrentado por el secuestro y muerte de la hija. Juan Jorge, “El campeón de la muerte”, es descrito paradójicamente como un hombre que luce la usanza occidental: “Y en cuanto a vestir y calzar, calza y viste como los *mistis*, y luce cadena y reloj cuando baja a los *pueblos grandes* a rematar su *negocio* —como dice él mismo—, que consiste en eliminar de este mezquino mundo a algún predestinado al honor de recibir entre los dos ojos una bala suya” (p. 33). De tal modo, los instintos criminales no tienen lindes entre criollos o indígenas. Las pulsiones asesinas se despiertan por la crueldad humana que es universal.

CONSIDERACIONES FINALES

El contraste de dos géneros literarios, la autobiografía y el cuento, nos ha permitido observar cómo Enrique López Albújar desea expresar literariamente su experiencia personal. A una edad adulta, decide tomarse un tiempo para escribir su primera obra como autor. No es un joven que quiera hablar de sí mismo, es un hombre maduro con deseos de entendimiento de los hombres que ha juzgado. Incluye, además de sus casos jurídicos, elementos de leyenda, historia y religión que van pro-

porcionando a su primera obra una profundidad en el conocimiento de la zona andina peruana.

Asimismo, López Albújar aporta a la conformación de la corriente indigenista latinoamericana con la forma de configurar sus personajes. Concuero con James Higgins en que “lejos de corresponder a la imagen tradicional del indio servil, sus personajes indígenas tienen un espíritu orgulloso e independiente que disimulan detrás de una máscara de su trato con blancos y mestizos y se caracterizan por su sentido de justicia, su amor a la tierra y a la comunidad, y su apego a sus creencias mágico-religiosas y a las leyes y costumbres ancestrales”.³³ Me parece justa esta apreciación, porque no estamos ante protagonistas planos, existen matices tanto en su retrato como en la exposición de sus acciones. Además, su estrategia narrativa crea suspenso e interesa al lector en el mundo andino. Para alguien neófito del tema abre la posibilidad de comprensión de la figura de los quechuas durante los primeros años del siglo xx.

Descubre, mediante la ficcionalización, un universo poco explorado hasta entonces: las comunidades originarias del Perú. Sustentado en aquellas historias averiguadas por su autor, *Cuentos andinos* invita al lector a entender las semejanzas y las diferencias de los habitantes de la sierra. La comprensión inicia desde lo geográfico: los mitos de aquellos cerros ancestrales a quienes sus pobladores rinden culto, las manifestaciones de poder que confrontan al individuo con su sociedad, la vida colectiva y la cosmovisión particular. Todo ello es experimentado mediante el lenguaje que sirve de mediador entre ese culto abogado, quien se pregunta por la condición humana, y esa atmósfera andina tan disímil a la costa.

De su primera actividad literaria destaca también una obra como *De mi casona*, en la cual, además de rescatar el pasado de su infancia, valora su yo presente como escritor y como persona, definiendo quién

³³ Higgins, *op. cit.*, p. 198.

es. El autobiógrafo y el cuentista manifiestan las intenciones de una escritura analítica que brinda el trasfondo del ambiente que lo rodeó. De tal modo, nos introduce a su ámbito individual y al universo narrativo arraigado en los andes peruanos. Enrique López Albújar empuña la pluma con la actitud de entenderse a sí mismo y a los otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Anderson, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 2007.
- Arfuch, Leonor, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, FCE, 2013.
- Bosch, Juan, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 2008, pp. 253-281.
- Camarero, Jesús, *Autobiografía: Escritura y existencia*, Barcelona, Anthropos, 2011.
- Castro Urieste, José, “Ambigüedad, mestizaje y tensiones irresueltas en la narrativa de Enrique López Albújar”, en *De doña Bárbara al neoliberalismo: escritura y modernidad en América Latina*, Cali, Universidad del Valle, 2007, pp. 35-47.
- Esparza, Cecilia, *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, Lima, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006.
- Higgins, James, *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2006.
- Jara Jiménez, Cronwell, “Visión de la violencia y del paisaje urbano de Lima en dos nuevas novelas”, en Karl Kohut *et al.*, *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- López Albújar, Enrique, *De mi casona*, pról. de Augusto Tamayo Vargas, Lima, Peisa, 1998.
- _____, *Cuentos andinos*, pról. de Luis Fernando Vidal, Lima, Peisa, 2010.
- May, Georges, *La autobiografía*, México, FCE, 1982.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/FCE, 1996.

- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, *Post-modernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos*, sel. y prol. de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004.
- Sánchez, Luis Alberto, *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, t. VI, *Naturalistas, ideólogos y modernistas*, Asunción, Editorial Guaranía, 1951.
- Sologuren, Javier, *Antología general de la literatura peruana*, México, FCE, 1981.

LOS CUENTOS OLVIDADOS
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.
MEMORIA ANDINA, EXPERIENCIA VIVIDA
Y SUSTRATO MÍTICO EN LOS INICIOS ARGUEDIANOS

*Silvia Marcela Graziano**

La crítica especializada cristalizó la idea de que la producción narrativa de José María Arguedas se inició en 1935 con la publicación de *Agua*. Es cierto que, a partir de la aparición de esta colección de cuentos, el autor peruano comenzó a ocupar un lugar de reconocimiento en el mundo literario limeño; pero, en realidad, “Warma Kuyay” (“Amor de niño”), el primero de sus relatos publicados en diarios capitalinos data de 1933. Entre “Warma Kuyay” y “Agua”, entonces, median cinco cuentos —también publicados en diarios y periódicos limeños— que fueron recuperados por el padre José Luis Rouillón en 1973 bajo el título *Cuentos Olvidados*. Se trata de “Los comuneros de Ak’ola” (*La Calle*, 13-04-1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (*La Calle*, 26-05-1934), “K’ellk’atay-Pampa” (*La Prensa*, 30-09-1934), “El vengativo” (*La Prensa*, 09-12-1934) y “El cargador” (17-05-1935).

* Universidad Nacional de La Plata.

De los cinco cuentos que integran la colección, los tres primeros presentan a las comunidades indígenas como personaje colectivo, la gran novedad que José María introdujo en la narrativa peruana y que —con ajustes y reformulaciones— tuvo continuidad hasta *Todas las sangres*, la novela de 1964. Después de haber trabajado la mayor parte de la producción literaria y antropológica de José María Arguedas, me propongo realizar un ejercicio de lectura crítica retrospectiva a los efectos de explorar esas tres primeras narraciones breves como la “entrada en literatura” elegida por el autor en lugar de su proyecto original de escribir novelas en kechwa.¹

Los lugares geográficos reales de San Juan de Lucanas (Puquio) aludidos en los títulos de los relatos provocaron la inmediata inscripción de la obra inicial de Arguedas en un horizonte de lectura: el indigenismo. Más que razones literarias, motivos de índole histórica y política lo justifican. Al momento de la publicación de estos cuentos, el indigenismo había rebasado el campo literario para impregnar todos los ámbitos de la vida social. Se había constituido en parte de un movimiento cultural, político, económico de clara orientación anti-imperialista y anti-oligárquica. Se comprende, entonces, que Arguedas rememorara los inicios de su producción narrativa entrelazados con la situación política del país: “Nosotros [con Ciro Alegría] empezamos a escribir hacia 1934, cuando creíamos que la justicia social estaba a la vuelta de la esquina, teníamos una fe formidable en que la justicia social la iba a conquistar el hombre en poco tiempo”.²

¹ Según el antropólogo John Murra, al momento de su llegada a la capital en 1931, el joven Arguedas aspiraba a convertirse en novelista en kechwa. Murra reveló que fue Moisés Saenz —el prestigioso indigenista mexicano y embajador de Cárdenas en Lima— quien hizo desistir a Arguedas de su propósito con el argumento de que la reforma agraria y la alfabetización general eran las demandas reales de la revolución y no la preservación y difusión de la lengua nativa. Véase John V. Murra, “José María Arguedas: dos imágenes”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 122, enero-marzo 1983, p. 292.

² José María Arguedas, “La narrativa en el Perú contemporáneo”. Conferencia dictada en Casa de las Américas en el ciclo organizado por el Centro de Investigaciones Literarias

Las investigaciones antropológicas y etnográficas sobre la cultura andina ofrecen a la crítica un repertorio de categorías para analizar la producción literaria en lenguas amerindias o aquella escrita en castellano que organiza el mundo ficcional según la significación con que ese universo cultural dota a los hechos, a los personajes y a las cosas. Sobre la base de estas categorías, Martín Lienhard reconoció la presencia de discursos orales y estructuras míticas organizando la materia narrada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la última novela de Arguedas.³ Este trabajo se propone completar el círculo para volver a abrirlo de otra manera. Si esta crítica de orientación geocultural —como la llama Mauro Mamani— identificó la acción de un sistema de signos kechwas por detrás del aparente predominio de un sistema de signos occidental en obras anteriores a *Los ríos profundos* (1958), ¿no es posible analizar los *Cuentos olvidados*⁴ desde esa misma perspectiva? Por un lado, apelaré a dos textos antropológicos de Arguedas que refieren a Puquio: “Puquio, una cultura en proceso de cambio” (1956) y “Las comunidades de España y del Perú” (1968); por otro, a las categorías *yanantin, chawpi, tinkuy, kuti, pachakutiy*. Con ello demostraré que, en estrecha relación con los debates políticos de los años treinta, sobre

(CIL) en febrero de 1968. En Juan Larco (comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 419.

³ Con “Mito, lenguaje e ideología” (1973) y *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979), William Rowe inauguró una perspectiva crítica orientada a analizar la producción del autor peruano desde las categorías culturales kechwa-andinas. Este trabajo pionero desencadenó un sinnúmero de estudios en esta línea. Además de los trabajos de Martín Lienhard, destacan, entre otros: Helena Usandizaga, “Mitos andinos y experiencia estética” (2000), “La dimensión mítica en *Los ríos profundos*” (2004); Elmer Calero del Mar, “Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano” (2002); Mercedes López Baralt, “*Wakcha, pachacuti y tinku*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas” (2005); Mauro Mamani Macedo, *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas* (2011).

⁴ Desde este punto, cada vez que me refiera a los *Cuentos olvidados* estaré refiriéndome a “Los comuneros de Ak’ola” (LCA), “Los comuneros de Utej” (LCU) y “K’ellk’atay-Pampa” (K). Todas las citas corresponden la publicación realizada por el padre José Luis Rouillón, Lima, Imágenes y Letras, 1973.

los lugares geográficos reales de Puquio donde se localizan las historias narradas en “Los comuneros de Ak’ola”, “Los comuneros de Utej” y “K’ellk’atay-Pampa”, José María Arguedas delinea un espacio sagrado en el que se anclan la historia del pueblo kechwa y la de nuestro autor.

“NUESTROS TRIGALITOS AMARILLEAN...”

SACRALIDAD Y LENGUAJE EN “LOS COMUNEROS DE AK’OLA”

En una geografía como la de los Andes surperuanos, el acceso al agua es una condición básica para la existencia humana, de los animales, de los cultivos. El agua no es sólo objeto de culto, también es el centro de un complejo ordenamiento legal que regula la vida de los pueblos. Tener acceso a las aguas de riego implica jerarquías y calendarios altamente ritualizados.⁵ Antes de la invasión europea, el agua para regadío estaba asegurada: el Inka designaba un juez que garantizaba la justa distribución del recurso en los pueblos. Como informa Waman Poma, el acceso a los recursos naturales era un derecho social básico que asistía a los habitantes del Tawantisyu por el solo hecho de haber nacido en estas tierras: “Aunque fuese dos yndios, aunque fuese uno solo, aunque fuese a una yndia o niño les rrepartía [el amojonador] sementerar *chacaras* y pastos y secyas, agua para rregar sus *chacaras*, ací de la montaña como de la cierra y *yungas* con sus acecyas de rriego y rriós, leña, paxa, con mucho horden y concierto cin agrauiar a nadie”.

En Puquio, hasta principios del siglo xx, los *varayog*, los alcaldes de indios, conservaron su atribución más importante: tenían autoridad absoluta para repartir el agua para regadío, siguiendo el criterio de “a cada quien según sus necesidades”. A partir del incremento de la comercialización de granos que la construcción de las carreteras posibilitó, el

⁵ Luis Millones, *Ser indio en el Perú: la fuerza del pasado. Las poblaciones indígenas del Perú (costa y sierra)*, Buenos Aires, Siglo XXI/Instituto Di Tella, 2004, p. 14.

Estado cercenó esta potestad de los *varayog*. En su lugar, los Personeros se convirtieron en los representantes legales de las comunidades. Si bien los comuneros conservaron el poder de elegirlos, los personeros no podían ser sino mestizos y aun principales, ya que debían saber leer y escribir y conocer de leyes. De modo que la participación de los *varayog* durante la repartición del agua quedó limitada a presidir formalmente el acto y a vocear los nombres de los favorecidos por el semanero.⁶ A este conflicto entre autoridades alude “Los comuneros de Ak’ola”. La voz de don Pascual, el *tayta* de los Ak’olas, el hombre que ha estado en los pueblos grandes de la costa, enuncia la catástrofe que se avecina: “—Ya no alcanza el agua, akolakuna —dijo don Pascual en el puente—. Vamos a perder el año. Nuestros trigalitos amarillean junto a las chacras de don Ciprián donde el maíz verde y gordo se ríe de nuestra desgracia”.⁷

Previamente, el narrador nos hizo saber que ya los comuneros han practicado el *yaku punchau*, el día del agua, según el código andino:

Era jueves, víspera del “yaku punchau” (día del agua). Todos los comuneros de Ak’ola se reunían el jueves a las cinco de la tarde en el puente de madera que atraviesa el riachuelo de Wallpamayu a la salida del pueblo. Una vez completos, ochenta más o menos, con el varayoj y el *tayta* a la cabeza se iban a tapan Jatunk’ocha. Llegaban casi al anochecer a la laguna y cerraban la compuerta en nombre del Taytacha San José, patrón de Ak’ola [...] A la mañana siguiente empujaban las piedras con un fierro largo y puntiagudo y botaban las champas; el agua derrumbaba entonces las piedras y saltaba a la acequia bulliciosa y negruzca. Los comuneros veían eso y reían con gran alegría.

—¡Mamay yaku! ¡Mamay k’ocha!⁸

⁶ José María Arguedas. *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, UNMSM, 1968, pp. 19-20.

⁷ José María Arguedas, *Cuentos olvidados*, notas críticas por José Luis Rouillón, Lima, Imágenes y Letras, 1973, p. 4.

⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

Si bien a nivel de la anécdota el conflicto atañe a una cuestión del orden de lo económico-social, el modo en el que la voz narradora relata la preparación el *yaku punchau* explicita el sentido religioso que la práctica reviste para los comuneros: el *varayoj* —autoridad política— y el *tayta* —líder social— encabezan la tropa de indios que, “en nombre del Taytacha San José”, se dirige a la laguna. El santo patrono del pueblo queda subsumido en la religiosidad indígena en un discurso envolvente. Se lo nombra según el sentir andino —“Taytacha”: “padrecito” que denota el reconocimiento afectuoso del respeto que genera— en un pasaje que se abre con la nominación en kechwa de una práctica ritual con su correspondiente traducción al español y se cierra con otra expresión en lengua nativa, sin traducción esta vez, bajo la forma del discurso directo.

La inmensidad de los volúmenes pétreos contrastada con la pequeñez de los seres humanos tiene repercusiones en la conformación del mundo espiritual de los pueblos andinos. Las montañas son *apus* (dioses tutelares) que —como todas las divinidades andinas— se identifican con los problemas de los hombres y contribuyen a que las situaciones adversas se solucionen.⁹ Por esa razón, los indios los invocan ante grandes peligros.¹⁰ Ante la inminente confrontación entre akolas y lukanas por la distribución del agua, instigada por el gamonal, don Pascual les dirige su mirada:

Y miró de un modo extraño al Osk’onta, al Chitulla, a todos los grandes cerros y a los falderíos. Seguro en su corazón había algo, en su cabeza también había algo preciso, fuerte. Miró con pena a sus comuneros que

⁹ Pablo Landeo Muñoz, *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*, Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2010, p. 63.

¹⁰ Ernesto, el narrador-protagonista de *Los ríos profundos*, nos informa sobre el carácter protector de las montañas: “Entonces mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago, la imagen del *Apu k’arwarasu*. Y le hablé a él, como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa cuando tenían que luchar o competir en carreras y en pruebas de valor”. José María Arguedas, “El zumbayllu”, en *Los ríos profundos*, cap. iv, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 87.

se lanzaban a carrera, piedra en mano, contra sus hermanos lukanas. Y gritó fuerte, hasta engrosar su voz y se hizo oír bien en todo el campo.
—¡Comunkuna, wauk'eykuna: único enemigo de nosotros es Cipriancha; vamos a matarle a él más bien entre nosotros, akolakuna, lukankuna!¹¹

¿Por qué cerrar los pasajes con una exclamación en kechwa sin traducción? En principio, mantener en *runa simi* expresiones con una alta carga semántica en la cosmovisión andina devela la pertenencia del autor e informador-comunero¹² a un mismo universo cultural. Pero, a diferencia de los escritores indigenistas que cerraban su obra con profusos glosarios, este sujeto de escritura —que presumimos kechwa hablante— provoca la desautomatización de la lectura y nos desafía a traducir la frase. Tomemos el primer pasaje. La atmósfera ya ha sido creada: acompañado por sus autoridades políticas y sociales y, en nombre del santo patrono, los comuneros han derivado el agua a sus acequias y festejan por ello. El observador-narrador ha provisto al lector de algunos elementos para traducir la exclamación lanzada por los personajes indios (“—¡Mamay yaku! ¡Mamay kocha!”). Si *yaku punchau* se traduce como “día del agua”,

¹¹ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 17.

¹² Tomo esta noción de Helena Usandizaga. Desde una perspectiva semiótica, la crítica barcelonesa distingue —siguiendo a Fontanille—, observador de informador, dos conceptos que enriquecen el concepto clásico de punto de vista en tanto se basan en la interacción informativa: “Se entiende por informador algo que habla o se manifiesta: una persona, o una serie de objetos dispuestos de tal modo que es posible deducir de ellos una información organizada. El observador es el que interpreta el sentido de lo que manifiesta el informador y ese observador se instala en el texto como un narrador, un personaje, o tal vez sólo una mente que posee determinadas características, potencias y limitaciones cognitivas. No se trata de tomar a estos dos elementos como entidades sino como puntos de referencia. Este enfoque parece especialmente interesante porque permite comparar diferentes miradas sobre el informador ‘mundo andino’, que podemos considerar como un mundo con una peculiar organización que está pidiendo ser interpretada”. Helena Usandizaga, “El punto de vista andino en Arguedas”, en Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.), *Amor y Fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, DESCO/CEPES, 1995, p. 317.

la traducción aproximada de *mamay yaku* no puede ser otra que “madre agua”. Con sólo retroceder unas líneas en la lectura del pasaje reconocemos que /kocha/ es el segundo componente del nombre de la laguna (“Jatunk’ocha”). Aunque no podemos precisar el significado del término, podemos deducir que el elemento referido cuenta con el mismo estatus que “agua”. Ambos son “madre”. Ambos engendran vida.

Ciertamente, el agua y la laguna son “madre” para los *runakuna*. En el mundo andino, el *urin pacha*, el interior de la tierra, es concebido como el vientre primordial de la diosa madre (*Pachamama*), el lugar oscuro donde se gestaron los fundadores de los grupos humanos y donde se realizan las posibilidades de la vida y de regeneración de la naturaleza, por ser depósito de las semillas. En relación con el concepto de interior de la tierra como matriz original, destacan las *paqarinas*, los lugares desde donde los diferentes pueblos emergieron a la superficie terrestre. Estos sitios sagrados son los manantiales (puquios), los lagos, los ríos, las cuevas. Diversos grupos andinos creen que sus antepasados fundadores de linaje surgieron de alguna laguna.¹³

De los Dioses Montañas (*Apus, Wamanis*) deriva la vida porque el agua es su sangre. En las altas cumbres se establecieron las entidades sagradas que regulan las lluvias y la fertilidad de los campos, así como los espíritus de los antepasados y, desde allí, controlan y protegen a sus pueblos e intervienen en el envío del líquido celeste a los campos de cultivo. En Puquio, específicamente, el *Aguay Unu* —“agua” en el lenguaje ceremonial— y los *wamanis* (dioses montañas) se relacionan con el mito de los *Wachoq*, héroes culturales que conocieron el origen del agua penetrando hasta el corazón de las montañas:

Ellos formaron los manantiales que aseguran la vida de los hombres y de los animales, para el regadío y el sustento del esplendor de la tierra. Los *Wachoq* salieron por los manantiales, con una *tinya* (tambor pequeño) de

¹³ Silvia Limón Olvera, “Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina”, en *Lati-noamérica*, núm. 43, 2006, p. 88.

oro en la cabeza y vestidos tan brillantemente que parecían altares. Luego, los *Wachog* distribuyeron la tierra entre los cuatro *ayllus* de Puquio y regimentaron el culto a los dioses montañas (*Wamanis*) y *Allpamama* (diosa tierra). Y desaparecieron.¹⁴

Volvamos a la escena y a la breve pero simbólicamente densa imprecación de don Pascual. La última referencia espacial antes de que se produzca el enfrentamiento entre los comuneros que el observador-narrador nos ofrece, ubica a los ak'olas y a su *tayta* al borde de Jatunk'ocha. Si la laguna asegura la continuidad de la vida, en el plano mítico Jatunk'ocha es una *paqarina*, el lugar sagrado del que sanjuanés y ak'olas provienen.

Parado a su orilla, don Pascual mira al Osk'onta y al Chitulla, los dos cerros tutelares. Desde allí, el *tayta* lanza la imprecación que se abre con una exclamación en *runa simi*: “Comunkuna, wauk'eykuna: único enemigo de nosotros es Cipriancha”. La traducción de los vocativos es “Comuneros, hermanos”. Si bien el llamado de don Pascual a reconocerse como *ayllumasi* (comunidades iguales, hermanas) desde un origen común y un tiempo primordial, representados por la *paqarina*, no logra cristalizarse, la acción del *tayta* de los ak'olas ocasiona un *pachakutiy* (una vuelta del mundo) en el plano de la expresión que subvierte toda la historia a nivel simbólico. Ha invocado a los dioses tutelares, pero los dioses no responden. Para que los dioses mayores, conjuntamente con los *apus* regionales, posibiliten un *pachakutiy* a nivel macro, sanjuanés y ak'olas debieron previamente reconocerse como hermanos. Cabe preguntarse qué condiciones imposibilitan la unidad de los comuneros, requisito indispensable para enfrentar al gamonal.

La información topológica nos ofrece una respuesta. Ak'ola está arriba (3411 MSNM) y San Juan, abajo (3281 MSNM). De modo que el conflicto entre *ayllus* suscitado por la distribución del agua que, en un primer nivel, afecta a lo económico-social, profundiza otro antagonis-

¹⁴ Arguedas, *Las comunidades de España...*, p. 19.

mo de dimensión cosmológica. Me explico. La dualidad es uno de los principios cognoscitivos centrales del pensamiento andino. Implica una racionalidad que estructura los elementos del mundo a partir de relaciones binarias marcadas por la oposición y la complementariedad. Este principio se encarna en la categoría *yanantin* (*yana*: un otro con respecto a un *ego* y el sufijo *-ntin* que indica integración). *Yanantin* es una estructura cuadripartita que articula el sistema-mundo andino, puesto que configura las relaciones que establece el *runa* —gente, hombre o mujer— con otros sujetos y con el mundo que lo rodea. Esta categoría que expresa el principio de polaridades se compone por la unión de dos partes simétricas o sayas: arriba (*hanan*) y abajo (*urin*), en las que, a su vez, se distingue una mitad izquierda y otra derecha. Tenemos entonces un *hanan* y un *urin allauca* (arriba y abajo derecha) cuyo complemento simétrico es *hanan* y *urin ichoq* (arriba y abajo izquierda). Los cuatro elementos del *yanantin* son significantes vacíos que cobran significado en el momento de su actualización en un contexto determinado.¹⁵ El dinamismo de esas cuatro partes sólo es posible por la acción de un *chawpi*, un centro que, por estar ubicado en ese lugar de privilegio, actúa como un ente organizador, como un espacio de convergencia donde las partes se complementan y armonizan, gracias a la reciprocidad de energías.¹⁶

La oposición arriba/abajo —que incluye la oposición valle-zona quechua/puna— tiene repercusiones en toda la organización social, particularmente en Puquio, cuya estructura está calcada de la estructura del Cusco inkaico. De manera análoga a la Ciudad Imperial, la cuadripartición define el sistema de alianzas y rivalidades que domina la relación entre los cuatro *ayllus* que componen la capital de la provincia

¹⁵ Víctor Quiroz, *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en Rosa Cuchillo*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011, p. 76.

¹⁶ Mauro Mamani Macedo, *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012, p. 84.

de Lucanas: de mayor proporción mestiza y *misti*, *Chaupi* (arriba) y *Qollana* (abajo) mantienen lazos fraternales mientras su par simétrico opuesto, *Pichqachuri* (arriba) y *K'ayau* (abajo) se consideran hermanos entre sí. La antigüedad de esta diferencia y semejanza entre los *ayllus* de Puquio se advierte en el mito de los *Wachoq*, ya que fueron estos héroes legendarios quienes repartieron las tierras.¹⁷

Otras dos nociones dan cuenta de mecanismos para relacionarse con el otro: *tinkuy* y *kuti*. *Tinkuy* es un encuentro tensional entre contrarios para poder articular, complementarse e intercambiar. Todo intercambio tipo *tinkuy* es asimétrico en la medida en que se intercambia lo diferente, no lo propio. A nivel social y religioso, el *tinkuy* representa los conflictos manifiestos o reprimidos entre *ayllus*, zonas o comunidades. En muchos lugares —destaca Mauro Mamani,¹⁸ siguiendo a Xavier Albó— la fiesta es una de las expresiones privilegiadas de solidaridad comunitaria a la vez que catalizadora de los conflictos. En ocasiones, la rivalidad entre pueblos hermanos —signada, entre otras, por la distribución espacial alto/bajo— se expresa en competencias rituales (*atipanakuy*) entre músicos o bailarines.

Kuti es el relevo de contrarios, la sucesión del predominio de *hanan* por *urin* y a la inversa. Se realiza en el término *pachakuti*. En el plano social, implica el volcarse el mundo porque no hay garante en el centro. Literalmente significa “turno” o “vez”, pero su significación central implica regeneración, transformación, caos necesario para que el orden pueda reinstalarse. Cuando el *kuti* se instala de manera permanente, se liquida toda ilusión del encuentro y el intercambio con el otro. El mundo se queda en suspenso, sin capacidad de rearticularse. Entonces aparecen las figuras de la noche —los condenados, los *pishtacos*— carac-

¹⁷ José María Arguedas, “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selec. y est. preliminar de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1975, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

terizadas como entidades solitarias —y, por lo tanto, incompletas— en la tradición oral.¹⁹

El antagonismo antiguo entre ak'olas y lukanas, basado en la oposición alto/bajo, quedará explicitado en “Los escoleros”. Después de retomar la anécdota de LCA, Juancha, el narrador-protagonista, nos informa:

Pero el patrón vivía en Ak'ola porque el pueblecito está en quebrada y es caliente, Lukanas es puna y allí hace frío [...]

Hablando francamente, los ak'olas no se llevaban bien con los lukaninos; todos los años se quitaban el agua, porque los terrenos de los dos pueblos se riegan con el agua de Jatunk'ocha, una laguna que pertenece por igual a los dos pueblos [...]. Desde tiempos antes las dos comunidades se tenían mala voluntad. En carnavales y en la “escaramuza”, lukaninos y ak'olas peleaban, como en juego, hondeándose con manzanas y desafiándose a látigo; pero, en verdad, se golpeaban con rabia y todos los años morían uno o dos por bando.²⁰

Retomando LCA, don Pascual no ha logrado constituirse como *chawpi*, posiblemente por su acción individual. La lucha fratricida que remeda los levantamientos indígenas de la década anterior y la irrupción del gamonal y de sus acompañantes no sólo definen la injusta distribución del agua. Provocan una alteración cósmica que impide el encuentro (*tinkuy*) y, consecuentemente, la rearticulación entre iguales diferentes que propicia el *yanantin*. Ganados por el miedo, *lukanas* y *ak'olas* huyen despavoridos después del asesinato de don Pascual. El mundo ha quedado en suspenso. Entonces, se instala la noche: “Al poco rato el Sol se ocultó tras el lomo del tayta Chitulla y todo se perdió en las sombras”.²¹

¹⁹ Manuel Larrú Zalazar, *De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto en la literatura peruana andina*, 2017 (tesis de posgrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos), p. 28.

²⁰ José María Arguedas, *Relatos completos*, ed. de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 109.

²¹ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 18.

COMUNALISMO ANDINO Y ANIMALES SIMBÓLICOS EN “LOS COMUNEROS DE UTEJ”

Como en el primero de los *Cuentos olvidados*, el conflicto entre *mistis* e indios se presenta oblicuamente y según el sentir andino. En este relato, la celebración marca la diferencia cultural: el cura, el sacristán, los *mistis* y los comuneros participan de la fiesta dedicada a la Virgen de la Candelaria, la patrona del pueblo. De entrada, el observador-narrador se encarga de enfatizar que lo que verdaderamente celebran los indios es la comunión con la madre tierra:

En el campo se sentía el olor de las flores maduras. El camino estaba oculto entre los montes de retama, k'antu, tantar... El pecho de los mak'tas respiraba allí fuerte y sano; sus ojos miraban con la misma alegría al cielo y a la tierra. No era la fiesta de Mamacha Candelaria. ¡Mentira! Era la fiesta de los sembríos en flor, de los falderíos cubiertos de pasto jugoso, del corazón “endio” regocijado sobre la tierra madre.²²

Una vez más, el sistema de oposiciones se orienta a mostrar las diferencias entre *ayllus*. Del diálogo entre comuneros podemos deducir que San Juan está arriba y Utej, abajo:

Los comuneros se reunieron en la esquina de la plaza que da al camino de Utej:

—Para llegar a Utej todo se anda de bajada —dijo don Victo, mirando en los ojos a todos los sanjuanes.

—Y de regreso la tierra es pesada —contestó don Raura.²³

Probablemente sean estos los primeros textos ficcionales de la literatura peruana del siglo xx en los que el narrador focaliza, críticamente, en las contradicciones al interior de las comunidades y de las comunidades

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ *Ibid.*, p. 21.

entre sí desde los valores y principios de la propia cultura andina. Ya no se trata sólo de seguir denunciando los “abusos” de los gamonales —como lo hiciera el indigenismo literario—, sino también de mostrar aquello que el sistema opresor introyectó en la subjetividad individual y colectiva.²⁴ En “Los comuneros de Utej”, la relación de servidumbre con el gamonal se sobreimprime a la oposición arriba/abajo: “Los utej no son indios humildes y cobardes, son comuneros propietarios [...]. Los sanjuanés en cambio son muy pobres, la mayor parte son sirvientes de los mistis: vaqueros, concertados, arrieros...”.²⁵

Después de la vergonzante derrota del Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883), la defensa de los derechos de los indios fue motivo para cuestionar la completa estructura del poder desde posicionamientos diversos. Sin embargo, estas formulaciones que describen un arco ideológico que va desde el liberalismo hasta el marxismo, pasando por el pensamiento ácrata, no lograron evadir el modelo eurocéntrico de nación que presupone la homogeneización de la población —la *occidentalización*, para ser más precisos— como condición básica. Simplificando un proceso complejo: bajo la consigna de “crear nación” a partir del reconocimiento del Perú como *Patria Antigua de raíz andina*, la intelectualidad surperuana se lanzó a disputar el lugar de enunciación desde el cual formular el proyecto colectivo capaz de articular a los sectores populares en torno a la idea de *nacionalidad peruana*, un fundacional *nosotros* sustentado en la matriz cultural andina —sus valores, su visión de lo humano, su sentido de la vida, del trabajo, del mundo—. En su indagación por las líneas de continuidad entre la vida en los Andes previa

²⁴ En una reflexión que bien podría surgir de una trayectoria intelectual como la de José María Arguedas, el filósofo Enrique Dussel llama “maestros” a aquellos sujetos “creados en el seno del pueblo” capaces de “oír lo mejor de la tradición histórica popular y discernirla de lo introyectado” por el sistema de dominación. Colaborar en que “el pueblo oprimido y secularmente derrotado” recobre la fe, entendida como “el creer en el valor y la verdad de su propia expresión”, es el eje de su práctica pedagógica. Véase Enrique Dussel, “Cultura nacional, popular, revolucionaria”, en *Casa de las Américas*, año xxvi, núms. 155-156, mayo-junio de 1986, pp. 68-73.

²⁵ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, pp. 23-24.

a la invasión y la contemporaneidad, los entonces jóvenes indigenistas surperuanos —Valcárcel, Uriel García, Gamaliel Churata— constataron la persistencia de instituciones andinas, de un abanico de símbolos, imágenes, motivos que permitieron trasladar las loas al Imperio inka al reconocimiento de una cultura viva a pesar de los reacomodos y reajustes impuestos por la conquista. Más allá de su resultado, la extraordinaria e insospechada fuerza desplegadas por las comunidades durante las sublevaciones y levantamientos de los años veinte hicieron avizorar el resurgimiento de lo andino, la sustancia cohesionadora de la “nacionalidad en formación”. Así lo entendió Mariátegui, quien vislumbró que el actor popular político que podía tener un proyecto hegemónico era la población indígena, y no la incipiente clase obrera peruana. De su mano, el regionalismo surperuano devino *andinismo*: de la región a la nación en la perspectiva de una gran transformación enraizada en las mejores tradiciones nativas.²⁶

La muerte de Mariátegui precipitó un debate abierto al interior de la militancia revolucionaria peruana. Para amplios sectores, el reconocimiento de la población indígena como las mayorías nacionales no implicaba la valoración positiva de su cultura.²⁷ Fueron los pensadores surperuanos quienes, con mayor insistencia, continuaron proponiendo el fortalecimiento de las principales instituciones andinas (el *ayni*, la *minka*) como camino para reorganizar la sociedad en continuidad

²⁶ José Luis Réñique, “Estudio Preliminar” a Luis E. Valcárcel, *Del indigenismo cusqueño a la antropología peruana*, Lima, Copé/PetroPerú/Fondo Editorial del Congreso del Perú/Instituto de Estudios Peruanos, 2013, p. 68.

²⁷ Las posiciones de Abelardo Solís ilustran mejor los términos de este debate. Destacado indigenista y promotor de la reforma agraria, Solís publicó *Ante el problema agrario en el Perú* (1928), un minucioso estudio sobre la propiedad de la tierra en el que sostuvo “en el vasto territorio peruano existió un régimen comunista agrario” (cap. I). Un año después, el estudioso jaujino publicó un artículo en el que calificaba al quechua como “retardado”, como “reliquia” y abogaba por la europeización (aprendizaje del castellano y del inglés), único camino viable para alcanzar la “modernización” del Perú. Véase Abelardo Solís, “La cuestión del quechua”, en *Amauta*, núm. 29, 1929, pp. 32-33.

con las antiguas tradiciones vivas en la porción mayoritaria de la población, los indios.

Cronológicamente, los *Cuentos olvidados* fueron publicados después del fallecimiento de Mariátegui en 1930. En este segundo cuento, Arguedas introduce con precisión uno de los alegatos más fuertes de Luis E. Valcárcel: Utej es un verdadero pueblo de “endios” comuneros —como destaca el observador-narrador— porque allí se practican las formas milenarias del comunismo andino:

Los utej no son indios humildes y cobardes, son comuneros propietarios. Entre todos, y en faena, labran la pampa, y cuando las eras están ya llenas, tumban los cercos que tapan las puertas de las chacras y arrean sus animales para que coman la chala dulce. Utej es entonces de todos, por igual; el ganado corretea en la pampa como si fuera de un solo dueño. Por eso los utej son unidos y altivos. Ningún misti abusa así nomás con los utej.²⁸

En línea con el planteo que disocia el “problema del indio” de su cultura, la propiedad de la tierra fue uno de los tópicos privilegiados del discurso político de los años treinta. La exterioridad con respecto a las concepciones andinas condujo a ensayistas y narradores a interpretar el problema sólo en su dimensión económica.

Con los *Cuentos olvidados* se abre paso una nueva manera de hacer inteligible la realidad del mundo serrano al lector extraño *desde* el interior mismo del universo cultural andino. En efecto, el observador-narrador cede la palabra al informador-comunero cada vez que el relato requiere acentuar que la cosmovisión indígena es el fundamento de las acciones, como hemos visto en la presentación oblicua del conflicto entre *mistis* e indios por parte de don Pascual en LCA. Desde esta perspectiva, corresponde que sea la voz de Victo Pusa, el *tayta* de los Utej, la encargada de develar a los lectores el verdadero significado de la tierra para la comunidad:

²⁸ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 23.

—¿Por qué los sanjuaneros son pobres y los utej, acomodados? Porque los utej tenemos tierras y ustedes son sirvientes nomás de don Pablo Ledesma. *La tierra es principal*, sanjuankuna; comuneros sin tierras, tienen que recibir en el lomo el zurriago y la saliva de los mistis maldecidos. *Comuneros propietarios* como utej, se ríen de los principalitos, de los cachacos. A Utej no entran a robar los mistis de otros pueblos, porque *utej tienen ojos grandes para ver sus intereses*, porque utej no es “innorante” y ciego como sondondo. Utej ya *somos comuneros con alma, con escopeta, con corazón* para ajearle al mismo don Pablo Ledesma. En San Juan hay tierras de don Raura y en Barranco no hay necesidad de piedra grande para romperle la cabeza a don Pablo Ledesma. Los pastos de Santa Bárbara son dulces para las vaquitas. ¿Qué dicen, sanjuankuna?²⁹

Carlos Huamán, Sara Veira y Manuel Larrú estudiaron la función que los animales cumplen en el universo narrativo arguediano. En algunos casos, los animales, según el espacio o el contexto en que aparecen, nos advierten cambios cósmicos. En otros, a través del análisis del valor simbólico de ciertas especies es posible comprender las conductas de los personajes o ese valor simbólico del animal en cuestión se traslada al interior de la trama argumental aportando nuevas significaciones y sentidos.³⁰ El observador-narrador de “Los comuneros de Utej” nos informa que la nariz de don Victor Pusa es “ganchuda, nariz de killincho”.³¹ El *killincho* (cernícalo) es un ave pequeña, del tamaño de una paloma

²⁹ *Ibid.*, p. 26. Las cursivas son mías.

³⁰ Manuel Larrú Salazar y Sara Viera Mendoza, “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra de J. M. Arguedas”, en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 52, 2011, p. 208.

³¹ José María Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 24. El *killincho* aparece repetidamente en la narrativa arguediana. En *Diamantes y pedernales* (1954), es el acompañante del opa Mariano. Simboliza el espíritu del *Apu* que acompaña al arpista. A tal punto llega la identificación entre ellos que el corazón del músico se confunde con el palpitar del animal. En “Orovilca”, cuento también publicado en 1954, el cernícalo es un ave de fuego que habita las dunas. En *Los ríos profundos* es el símbolo del *Apu K'arwarasu*. Sale los días de cuaresma también como un ave de fuego desde la cima más alta y da caza a los cóndores rompiéndoles el lomo, haciéndolos gemir y humillándolos.

pero con la fuerza de un cóndor. En el mundo andino, el *killincho* es superior al cóndor ya que ataca en grupo. Por eso puede burlarse de otras aves de mayor tamaño.³² Socialmente, el *killincho* representa a los indios que, como él, actúan y trabajan colectivamente. Como informa Carlos Huamán,³³ la categoría *runas-killinchus* designa a aquellas personas que suelen estar en aparente calma, esperando el momento oportuno para actuar. La agilidad y cautela del cernícalo es la misma que la del *runa* que sabe esperar y actúa colectivamente. Esta caracterización, que bien le cabe a don Victo, se conecta con la batalla ritual entre las aves que se desarrolla en el cielo —arriba— y que, en términos simbólicos, mantiene una relación tipo *yanantin* con el ritual católico en la plaza —abajo—:

En el espacio, sobre el aire azulejo de la quebrada, un killincho (especie de cernícalo, en nota al pie) hacía piruetas burlándose del anka (ave de rapiña de menor tamaño que el cóndor, en nota al pie) que volaba pesadamente frente al trono. Muy abajo cerca ya del río grande, se veía Utej, el pueblito bullicioso de los maizales y los duraznos. En la plaza estaba reunida toda la gente de Utej [...] De regreso las mujeres fueron regando flores de k'antu y retama en el camino [...] Al llegar a la plaza, las “señoras” cantaron alternándose con el Sacristán.³⁴

Así, la contienda simbólica entablada entre el *killincho* y el anka —por ser este último un ave de rapiña que actúa individualmente, se le suele asociar con los *mistis*— busca su plasmación en el plano de lo humano a través del atributo asignado a don Victo. Dicho de otra manera, Victo Pusa —el *tayta* de los utejinos, a quienes el observador-narrador reconoce como un verdadero pueblo de “endios” por mantener las formas milenarias del comunalismo andino— se instituye en un *chawpi* que, a

³² Larrú, *De la oralidad...*, p. 106.

³³ Carlos Huamán, *Pachachaca. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, p. 230.

³⁴ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 20.

diferencia de don Pascual, puede promover el *tinkuy*, el cual es expresado en la fiesta que reúne a los comuneros en el patio de su casa.³⁵ El reconocimiento de utejinos y sanjuanés como *ayllumasi*, bajo el liderazgo de don Victo —con su nariz de *killunchu*— propicia el acompañamiento de los dioses y la plenitud de la naturaleza que cierran el relato: “Sobre la pampa madre ardía la luz blanca del Sol. En los maizales, sobre los cercos, cantaban las tuyas y las torcazas. El viento, al pasar por las huertas, se llevaba lejos la flor de los duraznos y de los manzanos”.³⁶

“K'ELLK'ATAY-PAMPA”. LAS MEMORIAS DEL VIENTO EN LAS TIERRAS SAGRADAS DE INKARRÍ

A pesar de la aparente sencillez de “K'ellk'atay-Pampa”, la concentración de elementos mítico-simbólicos que se evidencia en este relato culmina el proceso de redefinición de los términos de la contigüidad espacial y complementariedad temática según el código andino. Concentrémonos en observar la densidad simbólica que la pariona, el espacio y el *ayarachi* que los niños cantan y bailan aportan a la historia mínima que el cuento registra.

En este cuento, la relación de dos niños pastores k'ellk'atas con los animales y con los comuneros de las estancias es puesta en primer plano. El observador-narrador resalta la estrecha conexión de Nicacha y Tachucha con la naturaleza, su respeto por la Pampa y su temor al río. Todos los años, la llegada de don Rufino a K'ellk'ata altera la armonía en la que viven los comuneros de las tierras altas de Puquio:

Cuando en los meses de junio y julio iba a K'ellk'ata don Rufino, el principal del Distrito, siempre andaba rondando las lagunas en busca de parionas. Pero todo había caído bajo el plomo de su carabina; él mataba carneros, llamas, caballos cerriles, vacas y wicuñas; sólo el pájaro amado por los

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

comuneros de la puna escapaba siempre. Don Rufino rabiaba, zapateaba furioso tras sus escondites, porque las parionas levantaban vuelo antes que él disparara su carabina.³⁷

Se comprende que una exclamación que tiene a la pariona como referente (“*kuyay patuchakuna*”: “amados patitos”) integre, junto con *yaku-kochal/comunkuna-wauk'eykuna*, la cadena de citas léxicas sin traducción al castellano. Para el mundo kechwa, el flamenco andino aporta un conocimiento clave para la continuidad de la vida: su presencia —o su ausencia— así como la altura donde nidifica preanuncian el régimen de lluvias y, consecuentemente, la disponibilidad de agua,³⁸ lo que nos devuelve a “Los comuneros de Ak'ola”. Por otro lado, Arguedas se vale del “pájaro preferido” por los comuneros, “hecho de sangre y nube”,³⁹ para procesar narrativamente los debates sobre la inacabada nación peruana que alcanzaron su clímax de la mano del andinismo en los años veinte: “[las parionas] extendieron en toda su anchura sus grandes alas y se elevaron muy alto. La mancha púrpura de sus alas y de sus pechos, desde el cielo limpio, semejaba muchas banderitas rojas”.⁴⁰

La asociación entre los colores de la pariona y la bandera no es ingenua. La relación entre ellas será explícita en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandria, de víbora y de *killincho*, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia. Pero en este momento recuerdo, siento, añoro mucho más a la *pariona* o *pariwana*. Es un inmenso pato de las lagunas de altura; vive en parejas o por tropas y, de repente, se alzan en cadena, vuelan a más altura que todas las montañas y pasan sobre el aire de los valles profundos como

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ Agradezco a Gonzalo Espino Relucé esta información; resultó clave en mi lectura de los *Cuentos olvidados* como ciclo narrativo.

³⁹ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

una ilusión inalcanzable color de sangre (Sus alas son rojo y blanco y dicen que de allí se copió la bandera peruana) [...] cuando pasaban las *pariwanas*, el sol no hacía sino resaltar las manchas rojas en el sinfín del cielo, y esa imagen convertía en música toda nuestra vida”.⁴¹

Cuenta la historiografía republicana que el general San Martín definió los colores del emblema peruano tras ver volar —en bandadas de cientos— a estos flamencos de pecho blanco y alas rojas. De hecho, dos líneas diagonales dividen la bandera creada en 1820 en cuatro campos: blancos los extremos superior e inferior, rojos los laterales. Al centro, un óvalo enmarcado por una corona de laureles que delimitaba la imagen del sol saliendo por detrás de las sierras elevadas por sobre un mar tranquilo.⁴² En el diseño original sanmartiniano, sierra y mar ocupan igual proporción en el óvalo. Desafiante metáfora visual desde la cual repensar la inacabada nacionalidad peruana. Así, la imagen fundante de la República Peruana, construida sobre la base de la tachadura de la experiencia humana en la sierra, se resemantiza al pasar por el tamiz del *logos* andino. ¿Será por eso que la pariona, el ave amada por los comuneros, que “semejaba muchas banderitas rojas”, siempre le es esquivo al patrón?, ¿es un mensaje a los sectores de la izquierda peruana que, tras la muerte de Mariátegui, dejaron de atribuir a *lo andino* la capacidad de instituirse en matriz cultural desde la cual (re)crear la nación?

En “K’ellk’ atay-Pampa”, también los personajes están amarrados al tiempo histórico. Si don Pascual ha pasado hambre en las ciudades de la costa⁴³ y Victo Pusa fue expulsado del ejército por patear a un oficial que quiso abusar de un soldado utejino,⁴⁴ en este tercer cuento, el discurso ideologizado de la voz narradora denomina a los pastorcitos como “proletarios de la puna”: “La voz tierna y sonora del mak’tillo

⁴¹ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 96.

⁴² *Cfr.* Decreto del 21 de octubre de 1820.

⁴³ Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

fue llevada por el viento a todos los rincones de K'ellk'atay-pampa y en las otras tropitas de ovejas los otros mak'tillos iban repitiendo el canto humilde y puro de los proletarios de la puna".⁴⁵

La expresión nos remite directamente a *Tempestad en los Andes* (1927) y a la profecía valcarceliana de la emergencia de un Lenin indígena:

El indio se remontó a las punas [...]. No trabaja. Prefiere el hambre a la explotación de que piensa liberarse. La hacienda no produce. Es la huelga general del proletariado andino. [...]

Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos, de torvos pastores, surgirá el Espartaco andino. Quién sabe si ya vive, perdido aún, en el páramo puneño, en los roquedales del Cusco. La dictadura indígena busca su Lenin.⁴⁶

Obviamente, se pone aquí en debate la cuestión del liderazgo indio. Esta clave de lectura junto con el escaso tiempo transcurrido entre la publicación de un cuento y otro —abril, mayo y septiembre de 1934, respectivamente— me lleva a pensar la estructura del ciclo en función del tipo de encadenamiento que las figuras de don Pascual, Victo Pusa y los ovejeritos producen, en íntima relación con la amplísima movilización social y política del Perú en los años 30 de la que hablaba Arguedas al recordar sus *inicios*, ya que es evidente la presencia de *Tempestad en los Andes* como subtexto. Volveré a este punto más adelante.

K'ellk'ata es una puna extensa, sobre los 4000 msnm, distante a unos 50 km de San Juan de Lucanas. Es la zona de pastoreo de los animales de los cuatro *ayllus* de Puquio. Para los andinos, la puna es un lugar hierofánico por excelencia. Con ese atributo, Arguedas representó literariamente ese piso ecológico en obras posteriores a los *Cuentos olvidados*. En *Yawar Fiesta*, el Misitu es un toro mítico, emergido de Tor-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 108-110.

kok'ocha, una laguna de las tierras altas y aquerenciado en las cercanías del Negromayo —el *Yanamayu*, en “K'ellk'atay-Pampa— para las gentes de K'oonani: “Moviendo toda el agua nadó el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol, dicen, corría en la puna, buscando los k'enwales de Negromayo, donde hizo su querencia.⁴⁷

Después de abandonar su pueblo natal, don Mariano, el arpista opa de *Diamantes y Pedernales* (1954), atraviesa la puna lleno de temor:

El arpista fue cobrando valor mientras cruzaba la meseta en la que, según las leyendas, vivían monstruos voraces, arrojadores de fuego. Si el silencio no lo había diluido, si su corazón seguía latiendo, si no habían saltado de los lagos tropas de toros y serpientes encrespadas para enloquecerlo con sus bramidos y arrastrarlo, él podía vencer ya a todos los demonios de la tierra. Y con paso enérgico apuró la marcha.

—¡Papacito! —le dijo a su cernícalo—. ¿Dónde está “encantos”?, ¿Dónde tus enemigos, papacito? Tú eres patrón, yo también patrón, aquí, en K'a-llk'ata.⁴⁸

No podría asegurar que el lugar por donde transita el arpista sea K'ellk'ata, como sí es evidente en la primera novela arguediana. De lo que no hay dudas es que el carácter mítico de la puna está integrado a la tradición oral. Así lo corrobora el uso reiterado de la forma verbal “dicen” y la alusión directa a los relatos orales en los citados fragmentos de *Yawar Fiesta* y *Diamantes y pedernales*.

Un elemento más. El mito de Inkarrí también se vincula espacialmente con las tierras altas de Puquio. Según la versión del mito ofrecida por don Mateo Garriazo, cabecilla del *ayllu* de Chaupi, y recogida por el propio Arguedas en 1956, existe una línea de contigüidad mítico-simbólica entre el Oskonta, uno de los cerros tutelares a los que don Pascual —el *tayta* de los ak'olas— invoca, y la pampa de K'ellk'ata:

⁴⁷ José María Arguedas, *Yawar fiesta*, Santiago, Editorial Universitaria, 1986, p. 115.

⁴⁸ José María Arguedas, *Diamantes y pedernales*, Lima, Horizonte, 2011, p. 30.

La obra del Inka está en Aqnu [vestidos ceremoniales o lugar donde se realizan ceremonias, según Holguín, en nota al pie] En la pampa de Qellqata está hirviendo, el vino, la chicha y el arguardiente.

Inkarrí arreó piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad.

Dicen que Qellqata pudo haber sido el Cuzco.

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande [Montaña al este de Puquio. Se asegura que existen ruinas en la cima, en nota al pie], “Si podrá caber el Cuzco”, diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se lanzó hacia adentro, “No quepo”, diciendo. Se mudó hasta donde está el Cuzco.⁴⁹

Si la presencia de la pariona conecta temática y simbólicamente el tercer cuento con el primero, la contigüidad mítica entre Ak’ola y K’ellk’ata entrama, en esa misma dimensión, el liderazgo que las figuras de don Pascual, Victo Pusa y los pastorcitos encarnan. En efecto, siguiendo el juego de relevos que la serie presenta, los niños k’ellk’atas resultan ser los hermanos mayores o —si se quiere— los hijos de los hermanos mayores en un proceso de reversión del mundo.

Con el propósito de presentar los conceptos de *hanan* y *urin* como dinamizadores de Pacha, el espacio-tiempo andino, Eusebio Manga Quispe⁵⁰ recurrió a la información legada por los cronistas. Para fundamentar mi interpretación de que el ejercicio de la primogenitura corresponde a los niños pastores, me atenderé únicamente a aquella información relevada por el investigador que destaca la presencia de estos conceptos que participan de la esfera del *yanantin* en la reorganización de los liderazgos.

⁴⁹ Arguedas, “Puquio, una cultura en proceso...”, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁰ Eusebio Quispe Manga, “Urin y janán: dos conceptos espacio-temporales andinos intercambiables y dinámicos”, 2007. En <http://www.ciberayllu.org/Ensayos/EMQ_UrinJanan.html>; “Dos concepciones espacio-temporales para dos mundos. Ñawpa y ñawpa-n: encaminadores de *kay pacha*”, 2010. En <<http://www.ciberayllu.org/Ensayos/EMQ-Concepciones.html>>.

El Inca Garcilaso presentó la oposición complementaria arriba/abajo según la relación hombre-mujer, en conjunción con la de hermano mayor-hermano menor. Señala que ambos sectores eran absolutamente iguales, pero que se diferenciaban en que uno de ellos era el “hermano mayor” y que la primogenitura correspondía al sector *hanan*.⁵¹ Polo de Ondegardo también señala que ambos sectores son iguales, pero adjudica a los del sector *hanan* la prerrogativa de convocar las reuniones.⁵² Tanto en las “Tradiciones de Huarochiri” (¿1598?) como en la *Primer Coronica*, los términos de la dualidad se presentan como dinámicos, relativos e intercambiables. Según el manuscrito anónimo, una etnia *urin* pasó a ocupar el lugar de una etnia *hanan* y, seguidamente, ésta última ocupó el lugar dejado por *urin*. Similar proceso se advierte en la obra de Waman Poma. El Viejo Mundo se encuentra en la zona no visible —abajo— y el Nuevo Mundo en la zona *hanan*, alumbrado por el sol; pero, en el nuevo orden mundial propuesto por el cronista de Lucanas, el líder del mundo andino, que primero ocupaba la zona *hanan*, pasa a ocupar la zona *urin* y el nuevo líder —el monarca español— se ubica delante y a la derecha. Para Manga Quispe, este entramado sólo puede entenderse en un sentido: quienes se encuentran en una situación pasiva y latente en la zona oscura (*urin*) emergen como “activos y en un papel organizador y, así, se torna en *hanan*”.⁵³ Con este horizonte hermenéutico, volvamos a los *Cuentos olvidados*.

Alcanzada la unidad en LCU,⁵⁴ la anterior oposición entre comuneros queda subsumida, bajo el liderazgo de los utejinos, en la oposición

⁵¹ Citado por Quispe Manga, L. I, cap. xvi, *op. cit.*, p. 10.

⁵² *Ibid.*, p. 10.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ Apelando a los vínculos de reciprocidad y dependencia mutua que la relación hombre-mujer expresa, el observador-narrador nos hace saber que la confluencia entre comuneros no es transitoria: “Los [sanjuanés] que pueden se casan con utejinas y se quedan en la pampa”. Arguedas, *Cuentos olvidados...*, p. 24. Y más adelante: “Las pasñas [mujer joven, en nota al pie] con traje nuevo y rebosante de colores fuertes y alegres, reilonas, rosaditas, provocaban a los waynas [hombre joven, en nota al pie] de San Juan”. *Loc. cit.* Por razones que no es necesario desarrollar aquí, en los Andes, los jóvenes eligen pareja,

más general valles interandinos/puna. Por vivir en plenitud debido al aislamiento relativo de los *mistis* y por eso mismo “[ser] indio más puro, [que] sabe cosas que los otros han olvidado”⁵⁵ y por la actualización de su condición en términos sociales y políticos —“ser proletarios”—, corresponde a los *punarunas* ejercer la primogenitura como factor de cohesión del mundo andino.

El carácter celebratorio del *ayarachi* refuerza el argumento. Desde tiempos inmemoriales, el *ayarachi* ha estado presente en el gran altiplano. Es esta una expresión musical vinculada, en sus orígenes, a un rito ancestral en honor a los muertos —*aya*: cadáver—. En el relato mítico, los *ayarachis* (los ejecutantes) concentraron en sus instrumentos los sonidos de los vientos que recorren las cordilleras bravías.

Cuando las huestes de Pizarro llegaron al Cusco, la nobleza, los guerreros, los amautas huyeron hacia regiones donde lo inhóspito de la naturaleza no permitiese llegar a los españoles. Unos se dirigieron a los manglares tropicales de la selva; otros a las altas cordilleras, donde la altura y el frío fueron sus naturales protectores. Desde allí, sostuvieron por cerca de cuarenta años la “Resistencia de Vilcabamba”. Esta gesta culminó con la captura y posterior decapitación de Tupac Amaru I el 22 de junio de 1572. La tradición oral amalgamó la muerte por garrote sufrida por Atahualpa y la decapitación del Inka resistente en la imagen de un gran organismo sin cabeza, germen del mito posthispánico de Inkarrí. En este proceso, el origen probablemente puquina del *ayarachi* quedó diluido y esta expresión musical, asociada a los funerales del Inka (se trate de Atahualpa o de Tupac Amaru I).

En algunas zonas altas kechwas el *ayarachi* ha perdido su contenido histórico original. Allí es una música triste, con la que el comunero se queja, esparrasa su pesar por todo el cosmos y busca establecer contacto

preferentemente, entre los miembros de su mismo *ayllu*. Los matrimonios exogámicos —como los que el cuento registra— constituyen, además de una alianza entre familias, una alianza entre comunidades. Landeo Muñoz, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁵⁵ Jesús Urbano Rojas y Pablo Macera, *Santero y caminante*, citado en *ibid.*, p. 92.

con las fuerzas de la naturaleza para así tomar de ella la vitalidad que necesita.⁵⁶ Con este cariz, esta melodía lúgubre reaparecerá en “Agua” cuando los comuneros reunidos en espera de la distribución del líquido elemento le reclaman al *tayta* Inti por su abandono. Su ejecutante será Pantacha, el *punaruna* a quien los escolares de Ak’ola miran como a un hermano mayor:

—¡Tayta Inti, ya no sirves! —habló Don Sak’sa, de Ayalay. En todo el corredor se oyó su voz de viejo, triste, cansada por el Inti rabioso.

—Ayarachicha! ¡Ayarachi!

Pantacha se paró en el canto del corredor, mirando ojo a ojo al Inti tayta; y sopló bien fuerte la corneta de los wanakupampas. Ahora sí, la tonada entraba en el ánimo de los comuneros, como si fuera el hablar de sus sufrimientos. Desde la plaza caldeada, en esa quebrada ardiente, el ayarachi subía al cielo, se iba lejos, lamiendo los k’erk’ales y los montes resecos, llevándose a todas partes el amargo de los comuneros malogrados por el Inti rabioso y por el principal maldecido.⁵⁷

El mesianismo andino se apoya en la noción de que el *pachakuti*, como hemos visto, representa la imagen del mundo al revés y se refiere, en su punto extremo, a un cataclismo cósmico que reestablece el orden acostumbrado después de un período de crisis. Esta idea de renacimiento —cósmico— no implica el retorno al período histórico del inkana-to, sino que debe entenderse como el retorno al tiempo del orden preservado en la memoria histórica.⁵⁸ Un orden —como decía Waman Poma— que garantizaba a todos el acceso a los recursos que aseguran la continuidad de la vida, por el sólo hecho de haber nacido en estas tierras.

En los *Cuentos olvidados*, un ciclo en el que se tematiza el liderazgo de la matriz cultural andina en el proceso de recreación de la nación

⁵⁶ Huamán, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁷ Arguedas, *Relatos completos...*, p. 74.

⁵⁸ Juan M. Ossio, *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor editor, 1973, p. xxiii.

peruana a través de la presencia de un ave simbólica —el *ayarachi*⁵⁹—, esa melodía triste que hermana a kechwas y aymaras se transforma en canto y danza gozosos.

A diferencia de lo que sucede en “Agua”, en el cierre de los *Cuentos olvidados* el viento no lleva a todas partes el sufrimiento de los comuneros ocasionado por el Inti tayta y por el hacendado. El renacimiento cósmico parece la partitura que guía el ciclo. Si en “Los comuneros de Ak’ola” la lucha fratricida y la irrupción del gamonal provocan una crisis que trasciende lo humano, en “K’ellk’atay-pampa”, reubicados los *punarunas* en su posición de liderazgo, el *ayarachi* que los niños cantan y danzan con el corazón henchido de regocijo en el lugar donde podría haberse fundado el Cusco —abajo—, se corresponde con el amanecer del mundo —arriba—: “En ese momento, sobre el filo de la cordillera, apareció el sol y extendió su luz alegre sobre K’ellk’ata; abrazó a toda la pampa, a todos los animales, a todos los mak’tillos y comuneros de las estancias”.⁶⁰

Ahora, la danza que golpea la tierra lanza al viento el sonido de antiguas voces nuevas que anuncian que la capacidad de transformar el mundo reside en la lucha colectiva de los comuneros.

LA EXPERIENCIA VIVIDA Y LA ESCRITURA SE INSCRIBEN EN UN TERRITORIO

José María Arguedas pasó parte de su infancia en San Juan de Lucanas. Posiblemente, José María conoció K’ellk’ata, la pampa a la que los

⁵⁹ El *ayarachi* reaparecerá en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En la segunda parte, Maxwel, el ex Cuerpo de Paz, le cuenta a Cardozo de su encuentro con un Conjunto de *ayarachis* puneño: “convirtieron la sala del Teatro Municipal de Lima no en fúnebre sino en horno flameante”. Arguedas, *El zorro de arriba...*, p. 253. Conmovido por la danza y la música, el personaje pide a los bailarines que le permitan viajar con ellos: “Estuve con ellos seis meses. Pastores de alpacas, trabajé en lo que trabajaban, comí lo que comían; dormí en las *puñunas* en que dormían [...] Y en todos esos pueblos comunidades fui recibido como un hermano ilustre no sólo por ser blanco gringo sino porque llegué con los *ayarachis*, convertido ya en hombre de confianza”. *Loc. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

comuneros llevan a pastar a sus animales. Probablemente, conoció también los dibujos que dieron origen al nombre del lugar. Ciertamente, la oscilante grafía de K'ellk'ata —o Qellqata— diluyó el significado de este toponímico y, consecuentemente, invisibilizó la “huella” que nuestro autor imprimió en el título del cuento.

Según el antropólogo Rodrigo Montoya, oriundo de Puquio, el nombre original del lugar es “Killkata” y proviene del sustantivo *killka*: escritura, manuscrito, dibujo. Literalmente es “la cuesta en la que hay escritos”.⁶¹ A ese toponímico, José María agregó el sufijo /-y/, que en kechwa expresa posesión o pertenencia en primera persona del singular, huella de autor invisible para un lector “occidental” y con derivaciones concretas. El joven Arguedas se presenta como un *yo* que habla desde la experiencia (por ser “testigo de vista”, diría Waman Poma), perspectiva que, para el mundo andino, garantiza la VERDAD del enunciado.

La información brindada por Rodrigo Montoya redimensiona la marca de pertenencia que el autor imprimió en el título del cuento y, consecuentemente, en el espacio, entendido como cultura y territorio.

K'ellk' atay-pampa
 tu viento es frío
 tu ischu es llorón y humilde
 K'ellk' atay-pampa.

K'ellk' atay-pampa
 yo te quiero
 y en los pueblos extraños he llorado por ti
 K'ellk' atay-pampa.

“Mi” K'ellk'ata-Pampa, la marca de pertenencia que el autor imprimió en el título, se traslada a “Mi” escritura en virtud de la etimología del toponímico para continuar un movimiento que funde la experiencia

⁶¹ Comunicación personal del 6 de septiembre de 2019.

vivida y la voz del narrador con las voces de los niños que danzan y cantan en un espacio sagrado. Así, el efecto de veracidad surge a través de mecanismos distintos a aquellos utilizados por el indigenismo literario. Junto con la función estructurante que *lo mítico* cumple, la unidad narrativa de los *Cuentos olvidados* queda coronada por la propia vida del sujeto testimoniante, por su memoria enclavada en la pampa-libro, en el cerro-libro.

CIERRES Y APERTURAS

Una paradoja marca los inicios de la narrativa arguediana. Como se sabe, localizar la historia narrada en un espacio reconocible en el mapa es uno de los requisitos de toda obra realista. Pero en los *Cuentos olvidados*, la alusión a los lugares geográficos reales de Puquio, que fuera entendida como indicio de la voluntad del autor por inscribir su trabajo en el indigenismo literario, resulta la primera evidencia de que estamos en presencia de una *nueva manera de decir* en la literatura peruana del siglo xx. En efecto, con la localización de las historias narradas en “Ak’ola”, “Utej” y “K’ellk’ata”, José María Arguedas inició la compleja tarea de delinear, sobre los lugares reales de Puquio, una geografía sagrada donde lo político-social, la historia del autor y la del pueblo kechwa se anclan, tarea que continuará en *Agua* y alcanzará madurez en *Yawar Fiesta*. Para decirlo de una vez, los *Cuentos olvidados* prefiguran lo que José María Arguedas irá construyendo a lo largo de sus casi cuarenta años de labor: una poética de la sensibilidad andina, la opción elegida en lugar de la original intención de nuestro autor de escribir novelas en kechwa.

La contigüidad espacial y la mutua referencialidad que se establece entre estas tres primeras narraciones breves habilitan a considerar a éstas como una serie narrativa en la que la concepción andina del espacio y la presencia de elementos simbólicos y de relatos de la tradición oral operan sobre las anécdotas y los personajes, inscribiéndolos en la di-

mencción mítica, tal como sucederá en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estamos, pues, frente al inicio de un movimiento narrativo que, de principio a fin, procura representar dos niveles de lo real: el que un lector “occidental” puede percibir y el nivel simbólico-mítico que sólo las categorías culturales andinas hacen aflorar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, UNMSM, 1968.
- _____, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- _____, *Cuentos olvidados*, notas críticas de José Luis Rouillón, Lima, Imágenes y Letras, 1973.
- _____, *Relatos completos*, edición de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Losada, 1974.
- _____, “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selec. y estudio preliminar de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1975, pp. 34-79.
- _____, *Yawar fiesta*, Santiago, Editorial Universitaria, 1986.
- _____, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1994.
- _____, *Diamantes y pedernales*, Lima, Horizonte, 2011.
- Enrique Dussel, “Cultura nacional, popular, revolucionaria”, en *Casa de las Américas*, año xxvi, núms. 155-156, mayo-junio de 1986, pp. 68-73.
- Huamán, Carlos, *Pachachaca. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- Landeo Muñoz, Pablo, *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*, Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2010.
- Larrú Zalazar, Manuel, *De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto en la literatura peruana andina*, 2017 (tesis de posgrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos).
- _____, y Sara Viera Mendoza, “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra de J.M. Arguedas”, en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 52, 2011, pp. 91-122.

- Limón Olvera, Silvia, “Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina”, en *Latinoamérica*, núm. 43, 2006, pp. 85-111.
- Mamani Macedo, Mauro, *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.
- Millones, Luis, *Ser indio en el Perú: la fuerza del pasado. Las poblaciones indígenas del Perú (costa y sierra)*, Buenos Aires, Siglo XXI/Instituto Di Tella, 2004.
- Murra, John V, “José María Arguedas: dos imágenes”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 122, enero-marzo 1983.
- Ossio, Juan M., *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor editor, 1973.
- Quiroz, Víctor, *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en Rosa Cuchillo*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.
- Quispe Manga, Eusebio, “Urin y janan: dos conceptos espacio-temporales andinos intercambiables y dinámicos”, 2007. Disponible en <http://www.ciberayllu.org/Ensayos/EMQ_UrinJanan.html>.
- _____, “Dos concepciones espacio-temporales para dos mundos. Ñawpa y ñawpa-n: encaminadores de *kay pacha*”, 2010. En <<http://www.ciberayllu.org/Ensayos/EMQ-Concepciones.html>>.
- Réñique, José Luis, “Estudio Preliminar” a *Luis E. Valcárcel: Del indigenismo cusqueño a la antropología peruana*, Lima, Copé/PetroPerú/Fondo Editorial del Congreso del Perú/Instituto de Estudios Peruanos, 2013, pp. 15-84.
- Usandizaga, Helena, “El punto de vista andino en Arguedas”, en Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.), *Amor y Fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, DESCO/CEPES, 1995, pp. 315-328.

LA MUJER Y EL MITO EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

*Carlos Huamán**

En este trabajo me propongo estudiar la relación de la mujer con el mito del *Inkarri* como un impulso renovador y reivindicativo en el imaginario sociocultural andino. Con ese propósito haré una revisión del papel de los personajes femeninos durante el motín de Abancay en *Los ríos profundos* de José María Arguedas.

LAS PERSONAJES, EL ESPACIO Y LA EDUCACIÓN

El universo representado en *Los ríos profundos* (1958) está conformado de manera dicotómica. Por un lado, se encuentra la cultura andina, representada por los indígenas y mestizos quechuahablantes habitantes del pueblo de Abancay; por el otro, la cultura criolla, la cual toma forma en las figuras del poder y sus espacios: la lengua española, la Iglesia, el colegio, la gendarmería, el ejército. Se trata de universos dispares y

* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México.

enfrentados, nítidamente diferenciados por la lengua y el espacio. En ese escenario, la importancia de las figuras femeninas resulta por demás importante y simbólico debido a que, al igual que los espacios, representan idea y hechos. Sus actitudes y acciones revelan aspectos simbólicos que conforman el mensaje profundo de la novela. Demos un pequeño ejemplo.

Los ríos profundos representa la tensión de dos cosmovisiones: la hispánica-criolla y la quechua-andina. La tensión se ha caracterizado por el hecho de que la primera ha intentado, por todos los medios posibles, aniquilar a la segunda. Ese proceso ha implicado un tránsito cultural en el que los indígenas han sido obligados a abandonar su cultura para incorporarse a una ajena. Al final de cuentas, la tensión genera un proceso de transculturación de ida y vuelta

...el personaje de la mestiza expresa, ya no la armonía ni la integración, ya no lo indio rescatado y salvado por la educación y la civilización, sino la asimilación por la cultura india de elementos que le servirán para emerger de la opresión y la miseria. Las mestizas, las chicheras, personaje colectivo de la novela, y en especial doña Felipa, su cabecilla, son mujeres valientes, trabajadoras, alegres y lúcidas que no han perdido sus nexos con la cultura andina.¹

Ese conflicto dicotómico que fundamenta a *Los ríos profundos* provoca que los personajes femeninos estén divididos por sectores sociales diferenciados. Por un lado, los miembros del mundo criollo: la *Opa* Marcelina, la anciana de ojos azules y Alcira; por el otro, las indígenas de la hacienda, las chicheras de Abancay y las cholitas pretendidas por los alumnos del colegio. El análisis de los rasgos de cada uno permite tener en cuenta el influjo del sistema social en la acción de los personajes.

¹ Helena Usandizaga, “‘Mestiza’ en el Perú andino como subordinación o como subversión: del fin del siglo XIX al fin del XX”, en *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 9, 2003, pp. 81-82.

La anciana de los ojos azules “constituye un vínculo con la madre fallecida y con la comunidad de la infancia de Ernesto, y se impone como una pervivencia del pasado”.² El momento de su aparición es importante. Ernesto, quien ha acompañado a la turba revolucionaria para repartir la sal en la hacienda, termina exhausto y sufre un desmayo. Si bien su impulso ha sido seguir a doña Felipa —el ideal de la acción futura de Ernesto—, aún carece de las fuerzas necesarias para ser un protagonista en la lucha por la igualdad. Se encuentra en el tránsito propio del “periodo educativo” que configura a una novela de aprendizaje. Su ser, aún infantil, requiere la presencia de la figura materna; ése es el papel que cumple la anciana de ojos azules: “Gorda, tranquila, protectora, esta figura es la misma imagen de la maternidad. Durante su breve encuentro con ella, Ernesto vuelve a ser un niño, es decir que vuelve al estado de inocencia que ha tenido que dejar atrás”.³ Este personaje representa al pasado, que Ernesto dejó atrás.

Tarde, al declinar el sol, una señora gorda, vestida de rosado, me despertó. Cuando abrí los ojos, me humedecía la frente con un pañuelo empapado en agua.

—¡Estás amarillo, hijito!—me dijo.

Descascaró una naranja y me la dio de comer, gajo tras gajo. La miré despacio. Tenía medias negras y zapatos bajos; su falda rosada le cubría hasta los pies; su monillo estaba adornado de cintas que dibujaban flores sobre el pecho, a la moda de las mestizas. Pero ella era blanca y de mejillas encendidas, de ojos azules. Tenía la apariencia de una costurera de casa grande o de la mujer de algún mayordomo o empleado de hacienda.⁴

² Eduardo Subirats, “Magia y mimesis en *Los ríos profundos*”, en *Poligramas*, núm. 39, 2014, p. 24.

³ Ingela Johansson, *El personaje femenino de la novela indigenista*, 2008 (tesis doctoral, Lunds Universitet), p. 166.

⁴ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 106. En adelante, citaremos la obra al interior del texto. Indicaremos la página entre paréntesis.

Es importante destacar que, al presentar dos universos contrarios, la significación de cada personaje también debe hacerse por contraste. La contraposición entre las chicheras y la anciana de ojos azules representa la dicotomía entre el mundo indígena y el mundo blanco o *misti*. Doña Felipa es la insurrección ante el poder; la anciana, la servidumbre que sustenta el poder blanco. Algo similar ocurre con los mestizos que habitan la hacienda de Patibamba. Se trata de personas que ya no son indígenas, pero tampoco son blancos. Viven en esa zona intersticial que Arguedas señala como un vacío. Mientras que “los colonos, por su parte, son ya personajes aculturados, incorporados a las haciendas”,⁵ los mestizos son seres transculturados. La chichera representa la acción que ilusiona a Ernesto —el aprendizaje—; la mujer blanca, el origen abandonado por el niño: la orfandad. En suma, se plantean como el pasado —perdido— y el futuro —buscado—.

Una de las principales dicotomías presentada en *Los ríos profundos* es la relación entre oralidad y escritura. La oralidad manifiesta tanto una capacidad humana como la capacidad de reivindicar o someter. Un caso emblemático de este uso de la lengua es la necesidad del narrador por enfatizar que el padre emplea el quechua para dirigirse a los indios.

Si la contraposición entre Abancay y el internado estableciera los dominios quechua y castellanos, tendríamos dominios lingüísticos definidos para estas dos lenguas en la novela, pero no es así. Las reglas de uso de las dos lenguas, inclusive en la novela, no es tan simple. La prevalencia de una lengua no sólo depende del lugar en que se producen las acciones, sino del lugar en conjunción con otros factores como son los personajes que intervienen, y las situaciones comunicativas. Como los dominios lingüísticos no son definidos, el narrador nos debe aclarar en la página 141 de LRP que aunque la iglesia esté en Abancay, el Padre director nunca utilizaba el quechua ahí: “Durante la misa, el Padre pronunció un sermón largo, en castellano.

⁵ Danuta Teresa Mozejko, “*Los ríos profundos* de José María Arguedas y la tradición indigenista”, en *Signos literarios*, vol. 8, núm. 16, 2012, p. 42.

Nunca hablaba en quechua en el templo de Abancay”. Por eso también, el narrador nos comunica que el padre, a quien normalmente asociamos con el castellano, habla en quechua con los colonos de Patibamba.⁶

El caso más importante en un sentido simbólico es, evidentemente, la *Opa* Marcelina. Menciona Johansson⁷ que este personaje experimenta tres fases: degradación, transformación y muerte. La degradación proviene del hecho de carecer de la voz. Este aspecto signa a los personajes sometidos: “en la *Opa* Marcelina (mujer demente) y Lleras, se revela una contigüidad externa, porque los demás observan una característica en ellos: la imposibilidad de comunicarse”.⁸ En contrapartida, los personajes mestizos y transculturados —las chicheras— se caracterizan por poseer una habilidad verbal que les permite escapar del oprobio y la injusticia. En este sentido, las indígenas de la hacienda representan al indígena sometido. Esto supone que se hallan más sometidos que las habitantes de los espacios mestizos. Recuérdese que el espacio incluso disminuye el estatus de personajes blancos, tal es el caso de la anciana de ojos azules y de la *Opa* Marcelina. En este sentido, las chicheras del barrio de Abancay representan la contraparte de las indígenas de la hacienda; se trata de personajes contestatarios que pugnan por revertir el orden de esa sociedad:

En contraste con los indígenas que no reivindican un lugar propio en la sociedad hegemónica, las chicheras desafían el trato desigual que les imponen los del interior. Insisten en su humanidad, y la de los colonos, y se reconocen como iguales de los dominantes. Es más, reclaman sus derechos en vez de guardar silencio y aguantar la injusticia. Más reveladora que nada

⁶ Susana de los Heros Diez Canseco, “En búsqueda de una semántica andina en el castellano de *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *BIRA*, núm. 25, 1998, p. 258.

⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸ Camilo Fernández Cozman, “Homenaje a José María Arguedas: una retórica del personaje en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *Letras*, vol. 82, núm. 117, 2011, p. 12.

es la manera en que doña Felipa subvierte el lenguaje mismo. Ella emplea la palabra manan, pero de manera autoritaria. Inculca el término con vigor y poder al exigir —en quechua— que el robo de la sal nunca ocurra de nuevo. A pesar de que los apoderados las estimen exteriores a la sociedad, ellas rechazan esta subvaloración y actúan para cambiar el sistema social.⁹

La ausencia de la voz —un símbolo de la identidad perdida— implica sometimiento. La oralidad permite que los personajes reclamen su estatus de persona y, por ende, sus derechos. En la novela se presentan, por tanto, personajes orales y personajes incapaces de elucubrar un discurso.

En contraposición, la escritura se manifiesta en la configuración de los personajes como una rémora de la cultura española. Mientras que en la configuración de la anciana de ojos azules y Alcira parece prevalecer el influjo literario, en la de las mujeres mestizas se revela la experiencia de Ernesto. “La imagen de la mujer blanca es construida a través de la literatura escrita, cuento y novela, dos géneros de neta tradición europea. En cambio las otras mujeres [...] son evocadas, forman parte de la experiencia afectiva del protagonista”.¹⁰

El embeleso por Alcira, muchacha que puede contraponerse a las mujeres indígenas, representa la aspiración y el sentimiento novelado de lo bueno y lo bello, es decir, la contraposición entre lo natural —andino— y lo artificial —español. Este había sido, justamente, la lectura antropológica de la novela: dos universos enfrentados.

Las mestizas chicheras atraen la atención sobre los valores opuestos a la opresión y la violencia del mundo criollo, esto es: la libertad, la solidaridad y el colectivismo que, en el relato, pertenecen todos al mundo indígena-femenino. De acuerdo con la oposición entre el universo criollo y el universo

⁹ Tamara Mitchell, “Escatología y marginalización en la literatura andina: las porosas fronteras sociopolíticas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 43, núm. 2, 2019, p. 437.

¹⁰ Diana Moro, “El plurilingüismo como clave de construcción novelística en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *Anclajes*, vol. 6, núm. 6, t. 1, 2012, p. 131.

indígena, la rebeldía de las mestizas sirve, en la novela, para anunciar la posibilidad de una nueva forma de sociedad, intuitivamente deseada por Ernesto.¹¹

Nuevamente, lo criollo representa el pasado —educación primera— de Ernesto; lo mestizo representará el anhelo por un futuro justo y solidario.

Prueba de ello es el papel tan importante que se les concede a las chicheras mestizas. En el relato, esos personajes conservan un lazo con el pasado; encarnan la solidaridad, el colectivismo, la alegría y la vitalidad, pero también, en función de su condición de mestizas, apuntan hacia el futuro, esto es: guardan los elementos más importantes del pasado idílico, pero no permanecen en cerradas en el ciclo repetitivo que impide el progreso; de manera concreta, por medio de su acción rebelde, indican la necesidad de un cambio social.¹²

La distinción también proviene de los espacios. La anciana de ojos azules, Alcira y la *Opa* Marcelina pertenecen a la hacienda o al colegio —los ámbitos propios de los *mistis*—. Por su parte, las mestizas dominan el espacio pobre de la novela. Los *mistis* viven en la hacienda e incluso ni siquiera habitan en el Cuzco. Los mestizos y los indígenas habitan los barrios pobres y sucios de Abancay. Las dinámicas sociales también son distintas. El espacio del hacendado está signado por el poder y la injusticia; el espacio mestizo, por la fiesta y el exceso. Ese ambiente espacial, que también influye en el ánimo, se muestra fehacientemente en la personalidad de Ernesto, personaje puente que, merced a su condición híbrida, puede participar de ambos espacios. Dado que “En *Los ríos profundos*, el ambiente festivo y liberal sucede en las Chicherías”,¹³

¹¹ Johansson, *op. cit.*, p. 166.

¹² *Ibid.*, pp. 166-167.

¹³ Jesús Alberto Núñez Mojica, *La utopía sociocultural y política en Los de abajo de Mariano Azuela y Los ríos profundos de José María Arguedas*, 2007 (tesis magister, Universidad de Panamá), p. 134.

es evidente que “los únicos momentos que Ernesto se siente feliz son cuando visita el barrio de las chicherías y la naturaleza. [...] Gracias a los cantos, los huaynos, Ernesto puede escapar de la dura realidad y de la insoportable vida diaria del colegio”.¹⁴

A partir de la personalidad de Ernesto podemos advertir que, contrariamente a la situación social de opresión e injusticia, la sociedad mestiza se identifica por la alegría:

Huanupata es un barrio popular lleno de «chicherías» (restaurantes populares donde también se canta y se baila), pletórico de animación. El espíritu indígena se manifiesta acá en costumbres, en música, en lenguaje con mayor riqueza y espontaneidad. Huanupata es el territorio de la libertad, de la vida bullente y sin cortapisas, donde, fugazmente al menos, la población indígena olvida el sojuzgamiento centenario y la alienación retrocede para dar paso a la autenticidad.¹⁵

A las chicheras se les presenta socialmente como sirvientes o incluso como prostitutas sin educación. El narrador menciona que sus diálogos son soeces; sobre todo, los pasajes del *huayno* revelan su rasgo pícaro. Pero esos cantos también revelan su posición contrahegemónica: “La resistencia se realiza colectivamente en las chicherías con el canto de los huaynos, que transmiten información cultural y contradicen Las versiones del poder sobre los acontecimientos sociales”.¹⁶

El poder de la palabra les permite encontrar y defender una identidad. Esa palabra se convierte en canto y, por ese motivo, el grupo se convierte en un sujeto colectivo que, al estilo del corifeo, se plantea como un relator de sus propias acciones. Estos cantos son los que mo-

¹⁴ Viktoria Kritikou, “La imaginación-fuerza de sobrevivencia en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en Efthimía Pandís Pavlakis *et al* (eds.), *Estudios y homenajes hispanoamericanos V*, Madrid, Ediciones del Orto, 2017, p. 144.

¹⁵ Jorge Cornejo Polar, “Nota sobre la función del espacio en *Los ríos profundos*”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, núms. 2-3, 1973-1974, p. 653.

¹⁶ Vicky Wolff Unruh, “*Los ríos profundos*: el mundo disputado al nivel del lenguaje”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 49, núm. 122, 1983, p. 200.

verán a Ernesto y constituirán una de las enseñanzas que conforman su “iniciación”.

En este episodio el canto crea un éxtasis colectivo y conecta a todas las personas involucradas en el robo y posterior distribución de la sal. Crea además una única conciencia; todas las voces se unen en una sola canción; las cholos dejan de ser un grupo de mujeres excomulgadas, prostitutas y ladronas; el grupo se transforma en “todo un pueblo que iba tras las mulas, avanzando a paso de danza con el rostro sonriente”. La canción parece surtir más efecto en Ernesto, que contra todo pronóstico, abandona a los pocos curiosos compañeros de colegio que estaban con él para unirse a las cholos y marchar a Patibamba.¹⁷

Su configuración como personajes activos y revolucionarios les convierte en símbolos de la transculturación y, por ende, en conformadoras de la utopía andina. El medio que emplean es el canto, el *huayno*. “En el terreno de la lucha simbólica, instauran una resistencia simbólica a través de las canciones populares subversivas para, por un lado, mantener y fortalecer el espíritu de lucha y, por el otro, para desafiar y atacar a los guardias y soldados”.¹⁸ El canto es el vínculo con el pasado, con la cultura.

La música y las danzas rituales de batalla formaban parte estructural dentro del desarrollo de las rebeliones campesinas andinas, como lo corrobora el cronista citado. Estas danzas se bailaban regularmente durante las fiestas en comunidades, pueblos y ciudades del sur peruano relativamente grandes, como en las fiestas de Puno que tenían como uno de sus principales rituales las danzas de los “Chiriguano”. Estas danzas consistían en comparsas de los *ayllus* formadas por dos hileras de campesinos que al son de las

¹⁷ Ariela Parisi, *José María Arguedas, héroe cultural: estructura mítica en Los ríos profundos*, 2019 (tesis doctoral, Ohio University), pp. 81-82.

¹⁸ Federico Altamirano Flores, “El motín en *Los ríos profundos*: pulsión de discursos de control y de resistencia”, en *Dialogía: Revista de lingüística, literatura y cultura*, núm. 3, 2008, p. 13.

zamponas hacían su entrada al pueblo mediante movimientos acrobáticos. La música, constituida sobre la base de un sistema cultural de reglas internalizado, incluía una dimensión histórico-cultural propia.¹⁹

El significado cultural que engloba el *huayno*, medio a través del cual las personas pueden acceder a su cultura ancestral para emplear sus enseñanzas en el presente, nos permite advertir un aspecto fundamental: la importancia del mito en la conformación de los personajes.

Como hemos dicho, los personajes femeninos están relacionados con el espacio en que se desenvuelven, la voz y la actitud hacia el poder. En este sentido, la pareja doña Felipa-*Opa* Marcelina resulta paradigmática, pues su vinculación producirá cambios en su estructura existencial.

La *Opa* Marcelina —como hemos asentado—, a pesar de su blancura, es un personaje degradado, sometido y atormentado debido a la carencia de lenguaje y al espacio en que se ubica: el colegio. Su cariz simbólico proviene, precisamente, de esa situación.

Como alegoría, la violación de la *Opa* representa la violación de las normas sociales del Perú. Al acostarse con la *Opa*, el Padre Augusto y los chicos del Colegio transgreden los aprobados de la sociedad, originando la permeabilidad no regulada entre la mujer marginada y los hombres que forman parte de los que cuentan. La ambivalencia psíquica que resulta de estos encuentros con la *Opa* subraya la escisión traumática que divide la sociedad.²⁰

La *Opa* experimenta una superación de dicho estatus merced a un acto acaso impensable, el cual tiene relación con doña Felipa. En su escapada hacia el monte, doña Felipa había dejado su rebozo en la cruz. Tal elemento se convierte en el símbolo de su poder mítico, un recordatorio de que habrá de volver para impartir justicia. El aspecto importante es que

¹⁹ Yazmín López Lenci, “José María Arguedas y saber bailar la Historia”, en *Caracol*, núm. 9, 2015, p. 298.

²⁰ Mitchell, *op. cit.*, p. 434.

justamente la *Opa* Marcelina es quien “recupera” el rebozo. Tal acto la humaniza e incluso la dota del habla.

Doña Felipa tiene que escaparse de los gendarmes que la buscan en la ciudad. A pesar de su ausencia física, doña Felipa cobra cada vez más importancia en la imaginación de Ernesto. Como un símbolo elocuente, su rebozo rojo se ha quedado en lo más alto de una cruz en el puente del río. Un día, Ernesto ve que la mujer demente recoge el rebozo de la rebelde, hazaña ésta que marcará el comienzo de un proceso de humanización de la primera: Ernesto empieza a verla con otros ojos, y el texto ofrece varias indicaciones de que la mujer loca se está transformando.²¹

Carecer del habla implica degradación. Esto es así porque la ausencia de habla simboliza la ruptura con el pasado, el olvido. En ese sentido, no es gratuito que la *Opa* sea incapaz de comunicarse. Ahora bien, el pasaje del rebozo permite ilustrar que, mediante ese objeto cuasi mítico, la *Opa*, considerada deforme, monstruosa, comience a humanizarse:

El papel de los personajes femeninos de *Los ríos profundos* está determinado por su relación con el pasado idílico. Así, la demente aparece al principio del relato como un personaje desconectado de la esfera indígena, como alguien “expatriado” (*cf.* cap. 1.1.3), condenado a la indignidad y la desprotección. Al establecer contacto con el mundo indígena por medio del rebozo, este personaje recobra paulatinamente su humanidad.²²

En suma, la caracterización de los personajes nos permite advertir con mayor nitidez el simbolismo presente en la raza, el espacio y la cultura.

EL MOTÍN

Una de las interpretaciones más recurrentes en torno a *Los ríos profundos* es la de que se trata de una novela de aprendizaje. Tal hecho se fun-

²¹ Johansson, *op. cit.*, p. 144.

²² Subirats, *op. cit.*, p. 24.

damenta en la idea de que la novela, protagonizada por un infante, se plantea como una suerte de aleccionamiento. Esto se complementa con la idea de que existen dos narradores en la novela: el niño que experimenta la acción en calidad de testigo-aprendiz y el etnólogo que, años después, recuerda lo aprendido durante su infancia en Abancay. Para Subirats, el escenario descrito y la sociedad que conforma la novela funcionan para construir una novela de aprendizaje “relato de la formación moral e intelectual de su protagonista ideal. Pero los escenarios y situaciones que este proceso de desarrollo individual atraviesa ponen de manifiesto, al mismo tiempo, una profunda reflexión histórica y social”.²³

La idea de que se trata de una novela de aprendizaje descansa, obviamente, en que el narrador personaje es un niño que debe “aprender” a sobrevivir en una sociedad escindida.

No en vano “Los ríos profundos” es una novela de iniciación en cuyo transcurso Ernesto descenderá a los infernos de su propia raza y presenciara a qué abismos de degradación y sordidez puede ser arrastrado el ser humano cuando reniega de lo natural y se abandona al afán de posesión y dominio. Paradójicamente, el colegio será el espacio de una formación invertida (pervertida) donde correrá el riesgo de perder la memoria de lo que es y de convertirse en el “colono espiritual” de una mentalidad negadora de la Naturaleza y del hombre.²⁴

El hecho de que Ernesto deba “aprender” algo fundamental, como hacer de puente entre dos culturas —al igual que el del propio Arguedas—, implica entender que al fondo de la discrepancia están las “razas” —tema debatido en los años en que Arguedas escribe la novela—, las lenguas y, en especial, las cosmovisiones.

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ Gustavo Martínez, “Espacio, identidad y memoria en *Los ríos profundos* de J. M. Arguedas”, en *Humanidades*, año VIII-IX, núm. 1, diciembre de 2008, p. 51.

Cuando desembocamos a la plaza, una gran multitud de mujeres vociferaba, extendiéndose desde el atrio de la iglesia hasta más allá del centro de la plaza. Todas llevaban mantas de castilla y sombreros de paja. Los colegiales miraban a la multitud desde las esquinas. Nosotros avanzamos hacia el centro. Antero se abría paso, agachándose y metiendo la cabeza entre la cintura de las mujeres.

No se veían hombres. Con los pies descalzos o con los botines altos, de taco, las mujeres aplastaban las flores endebles del “parque”, tronchaban los rosales, los geranios, las plantas de lirios y violetas. Gritaban todas en quechua:

—¡Sal, sal! ¡Los ladrones, los pillos de la Recaudadora! (p. 98)

La idea de la novela debe ser unida al análisis de la articulación novelesca. Como bien menciona la crítica, el pasaje central de esa “educación” lo conforma el capítulo VII, el motín realizado por las chicheras: “El punto decisivo de la historia es el motín de las chicheras. Las chicheras, son mujeres indígenas, encabezadas por Felipa, que se rebelan por la falta de sal y exigen que se reparte a todo el pueblo, no solo a los ricos. Ernesto se entusiasma por la reacción violenta y apasionada de las mujeres y les acompaña a la hacienda Patibamba”.²⁵ El motín convierte a las humildes chicheras y, en especial a doña Felipa, en personajes fundamentales para la historia. Experimentan, pues, una optimación en su estatus: “Uno de los acontecimientos cruciales de *Los ríos profundos* es la rebelión de las chicheras. Un día, las mestizas de las chicherías recorren la ciudad reclamando sal; acusan a la oficina recaudadora de habérselo robado. Este episodio convierte al personaje de doña Felipa, cabecilla de las mujeres, en un símbolo de la libertad rebelde”.²⁶

Ahora bien, la rebelión de las chicheras es fundamental para explicar el cuestionamiento del orden *misti* y, sobre todo, para comprender que

²⁵ Kritikou, *op. cit.*, p. 146.

²⁶ Johansson, *op. cit.*, p. 144.

dicho evento construye el planteamiento de una propuesta alternativa de organización de la sociedad andina.

El motín puede entenderse como el símbolo de la ruptura de la dominación más sutil, la que se ampara en la religiosidad del pueblo. *Los ríos profundos* testimonia la superación del terror a la desobediencia de la palabra divina. En la base del acto rebelde están implicadas una conciencia y una fuerza. Una conciencia que permite reconocer la validez ética de los actos propios y autónomos, aun cuando contradigan y se opongan al canon establecido. Al mismo tiempo, concentran el poder de actualizar el dictado de esa conciencia crítica en el orden externo y no sólo en el fuero íntimo de cada individuo. Por otro lado, la rebelión se sostiene en la certidumbre de la fuerza colectiva que encarnan sus actos y de la confianza en su superioridad con respecto al enemigo.²⁷

La “educación” recibida por Ernesto durante el motín revela la cuestión fundamental de la novela: la restauración del orden perdido durante la Conquista y la imposición del poder criollo. En la acción llevada a cabo por doña Felipa es posible advertir los símbolos que identifican su actividad con el mito andino del *Inkarri*.

Las chicherías dan vida al barrio de Huanupata, el cual se contrapone a las casas de hacienda, el espacio criollo. En el barrio se forman remolinos de moscas negras, los indios y mestizos se encuentran para mostrarnos cómo se vive y se siente la cultura popular. Es el universo donde se gesta la movilización colectiva.

¿De dónde habían venido tantos mestizos e indios al barrio de las chicherías? Ya estaban borrachos, bailaban con los ojos cerrados y haciendo figuras casi acrobáticas con los pies. No era posible entrar a las chicherías. De mano en mano alcanzaban por lo alto jarras llenas de chicha para los que estaban afuera. Todos tomaban, como en los días de fiesta, a costa ajena, hasta hartarse.

²⁷ López, *op. cit.*, p. 305.

—¿Tú quieres, muchacho? —me preguntó un mestizo que parecía ser un cargador del mercado.

—Sí quiero —le contesté.

Me alcanzó una jarra pesada; la levanté y la sostuve en alto con mucha dificultad, para beber, mientras el mestizo y los de su grupo se reían. La chicha era fuerte y sentí que me abrigaba. (p. 109)

Como mencionamos anteriormente, las chicheras representan al grupo de mestizos arraigados a su cultura materna —indígena—. Al igual que los indios, son explotados y marginados. Ocurre, sin embargo, un cambio: la imagen callada y resignada que la cultura impone a la mujer, se contrapone con la valentía y coraje que muestran las chicheras: “La mujer que es callada cuando los hombres intervienen en los cabildos, chilla, vocífera, es incontenible en las riñas y en los tumultos” (p. 102). La mujer ahora se levanta; su voz pasea por toda la ciudad. El orden es vigilado por la cabecilla y por cada una de las personas que ocupan un lugar dentro de la colectividad subvertida.

Pero ahí estaba ella, la cabecilla, regulando desde lo alto del poyo hasta los latidos del corazón de cada una de las enfurecidas y victoriosas cholos. Al menor intento de romper el silencio, ella miraba, y las propias mujeres se empujaban unas a otras, imponiéndose orden, buscando equilibrio. Del rostro ancho de la chichera, de su frente pequeña, de sus ojos apenas visibles, brotaba una fuerza reguladora que envolvía, que detenía y ahuyentaba el temor. Su sombrero reluciente le daba sombra hasta los párpados. Un contraste había entre la frente que permanecía en la sombra y su mandíbula redonda, su boca cerrada y los hoyos negros de viruela que se exhibían al sol.

—Para los pobres de Patibamba tres costales —dijo, como para sacudirme.

Hasta ese momento se había repartido ya la mayor parte de los sacos de sal, y el patio se veía despejado (p. 102).

El acaparamiento de la sal que los comerciantes destinaban a las vacas —antes que a mestizos e indios— enciende la llama del levantamiento.

Las mujeres subvierten el orden oficial y crean otro al margen. Se trata de la inversión del orden establecido por el poder criollo. La raza, el habla y el espacio, los elementos que han sido resaltados por la interpretación de la novela, encuentran su máxima expresión en la figura de doña Felipa. “Tanto en la imaginación de Ernesto como en los juicios que emite otra gente sobre ella, doña Felipa adquiere calidades fuera de lo normal. [...] El hecho de que la líder del motín tenga dos maridos también invierte los papeles tradicionales de los sexos y subraya la fuerza viril de la mestiza”.²⁸

La optimación que experimenta la líder de las chicheras sólo es comprensible si se atiende a la propia cosmovisión andina. Hemos asentado que la anciana de ojos azules representa a la madre perdida; sin embargo, dicho anhelo revela el significado profundo de la feminidad: “*Los ríos profundos* abunda en instantes emocionalmente cargados en este preciso sentido maternal y matriarcal. Para comenzar, su visión de la naturaleza mágica es enteramente femenina”.²⁹ El significado de lo femenino en la cosmovisión andina se revela también en la acción revolucionaria de doña Felipa:

El personaje de doña Felipa ejerce hechizo sobre Ernesto: de su figura emana un particular brillo. Su fuerza ordenadora y su voz son descritas como varoniles, y tiene los atributos de un revolucionario masculino. Doña Felipa condensa los valores representados por el grupo mestizo femenino en el relato, a saber: la energía inquebrantable, la intrepidez y la solidaridad con los más humildes. Es de notar que el hecho de que la cabecilla del motín sea una mujer corresponde al esquema de valores que gobierna el relato, según el cual lo femenino y lo indígena-mestizo pertenecen al polo positivo, mientras que lo masculino y lo criollo constituyen el polo contrario.³⁰

²⁸ Johansson, *op. cit.*, p. 159.

²⁹ Subirats, *op. cit.*, p. 24.

³⁰ Johansson, *op. cit.*, p. 160.

La imagen de las mujeres “débiles” enfrentándose a un enemigo fuerte y armado, Arguedas nos la ejemplifica con la actitud de los cernícalos contra las aves mayores, quienes dominan el espacio e imponen sus leyes en el mundo de las aves:

Quando los cóndores y gavilanes pasan cerca, los cernícalos los atacan, se lanzan sobre las aves enormes y les clavan sus garras en el lomo. El cóndor es inerme ante el cernícalo, no puede defenderse, vuela agitando las alas, y el cernícalo se prende de él, cuando logra alcanzarlo. A veces, los gavilanes se quejan y chillan, cruzan la quebrada perseguidos por grupos de pequeños cernícalos (pp. 32-33).

El poder de los cóndores o gavilanes, en el mundo de los hombres, está representado por los hacendados y comerciantes que, además, no enfrentan solos al enemigo “débil”; cuentan con dos guardianes: la Iglesia y el ejército. Sin embargo, esta fortaleza es mellada por el cernícalo o *killinchu*, el cernícalo de vuelo rápido, cernícalo de pico certero y profundo, el *killinchu*-mujer de la chichería que rompe el silencio y reta las maldiciones del cura Linares y la fuerza de los gendarmes y soldados cuyas balas no matan porque sólo son “pedo de mula salinera”. Las chicheras son, pues, el entramado mítico donde la mujer cumple el papel modificador de lo estable. La representación de doña Felipa revela que, en *Los ríos profundos*, se revela la simbología de la cosmovisión andina.

La naturaleza en sí misma tiene un aspecto femenino tanto en el episteme nativo como en el criollo; la diferencia estriba en la connotación positiva o negativa que cada sociedad coloca en la femineidad. Para los indígenas es la casa, el microespacio que provee comida y refugio para protegerlos y criarlos como lo haría una madre. En realidad, la connotación de la palabra quechua para tierra refleja esta plena asociación con la madre: Mama Pacha, madre tierra. La naturaleza es aceptada tal como es, una realidad insustituible de la vida que no necesita estar completamente domada por

manos humanas. Proporciona armonía y equilibrio, tal como se ve reflejado en un pasaje poético de *Los ríos profundos*.³¹

La intervención de Linares no calma el enojo. El cuerpo compacto sabe escuchar; escuchan en silencio al Padre Director, pero el enfrentamiento de razones es claro. Las mujeres saben que su reclamo es justo. El problema de la sal reafirma la existencia de ladrones de la riqueza perteneciente a la colectividad, un hecho negado por el representante de la Iglesia:

Las mujeres guardaron silencio; y, poco a poco, el silencio se extendió a toda la plaza. Podía escucharse el caer del sol sobre el cuerpo de las mujeres, sobre las hojas destrozadas de los lirios del parque... Oímos entonces las palabras del Padre. Habló en quechua.

—...No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios.

—¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares? (p. 99).

Indudablemente, la razón de las chicheras se sobrepone ante cualquier justificación. Linares, representante de Dios en la tierra, es abordado con energía y puesto en tela de juicio:

La pregunta de la chichera se escuchó claramente en el parque. La esquina que formaban los muros de la torre y del templo servían como caja de resonancia.

—¡No me retes, hija! ¡Obedece a Dios!

—Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares —dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre.

³¹ Linda Grabner-Coronel, "Localización del poder en el Perú: reflexiones en torno a la representación de la indigenidad y femineidad en tres novelas peruanas", en *Revista Iberoamericana*, vol. 73, núm. 220, 2007, p. 573.

El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:

—¡Maldita no, Padrecito! ¡Maldición a los ladrones! (p. 99).

Linares fracasa en su intento de pacificar a las chicheras, quienes avanzan inconteniblemente hasta la salinera para recuperar el producto que les ha sido ocultado y negado:

Bajó del arco; dio un rodeo junto a los Padres, respetuosamente, y se dirigió a la esquina más próxima. La multitud le abrió campo. Las mujeres mayores, que eran también las más gordas, como las dueñas de las chicherías, formaron una especie de primera fila, a la izquierda y derecha de la cabecilla. Avanzaron hacia la esquina.

Se oyeron unos tiros.

—¡Nada, nada! ¡Avanzo, avanzo! —gritó la cabecilla.

—¡Avanzo, avanzo! —repitió la multitud de mujeres (pp. 99-100).

Las proclamas de la líder y de la gente aglomerada, demuestra la decisión de eliminar el poder opresor, de tal manera que pareciera el retorno del *Inkarri* o la fuerza inconmensurable del Dios *amaru* (Dios serpiente) que se desplaza por las calles.

El discurso de doña Felipa, simbólicamente, proclama la muerte del sistema gamonal. Pues desde la perspectiva de la líder y de los indios, los gamonales son concebidos como ladrones, porque, con la complicidad del Estado, usurpan las tierras y otros recursos de los comuneros. La arenga de la cabecilla surte efecto en la masa, por eso el motín triunfa con el asalto del estanco de la sal. El triunfo de doña Felipa es efímero, pero muy significativo para la masa oprimida por siglos.³²

Se articula una fiesta a lo largo del camino; el carnaval de Patibamba, entonado por todas, ignora distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asisten al carnaval; lo viven impulsados por un objetivo

³² Altamirano, *op. cit.*, p. 141.

común. Esto constituye un mundo dual: oficialidad y extraoficialidad. En otras condiciones, la oficialidad contribuye “a consagrar, sancionar y glorificar el régimen vigente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo, jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes”.³³ El carnaval absorbe a todos; es imposible escapar a sus leyes. Es una suerte de liberación transitoria que elimina las jerarquías, privilegios, reglas y tabúes y se opone a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación. La contienda entre los vecinos insultones y la comparsa es desigual. El verbo cobra valores diferentes a lo cotidiano y es la fiesta-rebelión la que gana en voz merced a las mujeres que se apoderan de la ciudad.

La mayoría de los colegiales y los curiosos huyeron al escuchar los primeros disparos. El Markask'a no se asustó. Me miró dudando. “¿Seguimos?”, me preguntó.

—Seguimos hasta el fin.

—Griten: ¡Avanzo! —nos decían las mujeres.

Gritábamos a todo pulmón.

—¡Ahora sí! ¡Valiente muchacho! ¡Avanzo, avanzo! (p. 100)

Los gendarmes no pueden disparar ante la multitud; por ello disparan al aire. Finalmente, sus armas serán arrebatadas por las chicheras. Esa multitud de mujeres, armada sólo con piedras y gritos, no teme medir sus fuerzas con las fuerzas del orden: “Las piedras empezaron a sonar al caer sobre los postes, contra las rejas y las puertas de la salinera. Se deshacían vidrios. Ya no dispararon más” (p. 100).

Ante el asombro y el griterío de las mujeres, sacaron cuarenta costales de sal blanca al patio.

³³ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1993, p. 15.

—¡Padrecito Linares: ven! —exclamó con un grito prolongado la chichera—. ¡Padrecito Linares, ahistá sal! —hablaba en castellano—. ¡Ahistá sal! ¡Ahistá sal! ¡Éste sí ladrón! ¡Éste sí maldecido!

La multitud se detuvo, como si fuera necesario guardar un instante de silencio para que las palabras de la chichera alcanzaran su destino. Una vez más volvió a llamar la mujer:

—¡Padrecito Linares...! (p. 101).

El reparto de la sal es dirigido por Felipa, la mujer se convierte en la imagen de la fortaleza, la que dirige los pasos de la colectividad sin separarse. El producto se destina a los que más lo necesitan. Felipa, como representante de la colectividad, no se olvida de los pobrecitos de Patibamba. “Para los pobres de Patibamba tres costales” (p. 102), dice a las mujeres que llenaban los costales. Las palabras de la chichera mayor despiertan la conciencia de solidaridad que debe existir entre los oprimidos: “Levantaron con gran dificultad los costales llenos. Tuvieron que sacar buena cantidad de sal de los sacos y los volvieron a coser. Pesaban mucho para que las mujeres pudieran alzarlos hasta el lomo de las mulas” (p. 102). Sin embargo, terminan su tarea. Ante la debilidad aparente cuentan con un arma mayor: el ingenio. Si bien es cierto que la “libertad de la cabecilla era una amenaza para el orden social, en cuanto que podía motivar futuros levantamientos de indios y colonos”,³⁴ el verdadero peligro que simboliza doña Felipa es la de encarnar el mito. “Las vibraciones que se perciben en la naturaleza y en las construcciones incaicas, la latencia asociada a la espera que hacen posible las acciones puntuales, suspendidas pero abiertas a la reiteración, permiten plantear relaciones entre *Los ríos profundos* y el mito del *Inkarri*”.³⁵ El reparto de la sal es un acontecimiento significativo porque muestra que la mejor alternativa es la alianza de los sectores oprimidos. Mediante ésta se logrará reivindicar su condición y establecer la justicia his-

³⁴ Altamirano, *op. cit.*, p. 133.

³⁵ Mozejko, *op. cit.*, p. 53.

tóricamente negada a los pobres. A partir de esta visión se revela la importancia de doña Felipa, un personaje cuya trascendencia no se limita a ser la lideresa de un movimiento de justicia social que busca repartir la sal. En realidad, se trata del símbolo de la lucha entre dos cosmovisiones:

La función de Doña Felipa en la comunidad quechua de Abancay [...] no se reduce a la sola y justa causa de la rebelión contra una ostensible e indignante opresión social. Esta confrontación social y política más bien expresa un conflicto más profundo. Arguedas dibuja la figura de Felipa como “fuerza reguladora” que ahuyenta el temor y permite la acción restauradora de la justicia revolucionaria. Pero este poder dinamizador y regenerador se equipara no una, sino nueve o diez veces con el significado purificador y regenerador del río y con la conciliación mágica de Ernesto con el cosmos a través del poder mágico del *zumbayllu*. Existe una íntima relación simbólica en esta novela entre Doña Felipa y su visión espiritualizada del cosmos.³⁶

Como es de esperar, se observa también la reacción rebajadora, descalificadora, de parte de las mujeres de los hacendados. A su parecer la rebelión, el reparto de la sal no es sino un robo y atentado contra las leyes humanas y las de Dios:

—¡Ladronas! ¡Descomulgadas!

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.

—¡Prostitutas, cholas asquerosas!

Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta.

Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo

³⁶ Subirats, *op. cit.*, p. 24.

de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo (p. 103).

Al parecer el movimiento de las mujeres se fue gestando poco a poco, pues no hay evidencia de que se hayan organizado para tal fin. Se considera que el factor impulsor fue la injusticia permanente, el abuso y, sobre todo, la pobreza de la gran mayoría de indígenas, frente a la opulencia en que viven los hacendados, comerciantes, el cura y los altos jefes militares. Si bien se observa la derrota del movimiento simbolizado con la huida de Felipa, el hecho representa un triunfo, puesto que es una muestra del poder de las comunidades cuando se unen por una causa común:

En estos momentos de la derrota, se intensifican los elementos mágicos hasta llegar a cubrir buena parte del universo social y cultural representado: la figura de la lideresa doña Felipa, ingresa a un universo mítico. Los indígenas y los mestizos no consideran la fuga de doña Felipa como signo de fracaso, sino que la visión es contraria, les sirve para construir una saga premonitoria cuyo tema central es el regreso de la lideresa.³⁷

Sin restar importancia a la invasión de los colonos, el motín de las chicheras adquiere una mayor trascendencia debido a que despierta la posibilidad de la rebelión. Esto no sólo transforma la conciencia de Ernesto; los indios y mestizos de Abancay comprenden que pueden construir una solidaridad de clase explotada. Ese sentimiento colectivo tiene una explicación cuyo origen, al igual que otros aspectos de las acciones de los mestizos, se halla en la cosmovisión andina. La idea de que los recursos naturales no son propiedad privada y de que los beneficios son colectivos, proviene del llamado socialismo andino, un socialismo fundado en la naturaleza: “Lo mítico está presente en varios episodios de la novela, por ejemplo, cuando se invoca a los *apus* tutelares, en la articula-

³⁷ López, *op. cit.*, pp. 308-309.

ción mágica entre el mundo, el hombre y la naturaleza, en la cosmovisión andina, etc.”.³⁸ En ese sentido, el personaje de Ernesto, un personaje transculturado, representa la utopía andina por (re)integrar la sociedad. Los personajes se plantean como símbolos de las distintas clases sociales. Pero no sólo es Ernesto, una emanación del escritor, quien cumple este papel; también los personajes que llevan a cabo el motín de Abancay adquieren un nuevo cariz.

De este modo, el texto establece un nexo entre las mestizas y la esperanza de una nueva sociedad, basada en la solidaridad y en el colectivismo, valores asociados con la sociedad precolombina. Así, las mestizas de la novela son personajes enlazados con el pasado. Sin embargo, la propia condición de mestizo evidencia lo irreversible del proceso de modernización iniciado con la conquista: las mestizas son producto tangible del encuentro entre dos culturas y, por lo tanto, en el relato, también apuntan hacia el futuro.³⁹

Dicho rasgo revela el cariz mítico tanto del motín como de su protagonista, doña Felipa. Es, en ese sentido, que tal suceso adquiere un talante “educativo” en Ernesto: “La fuerza rebelde de las chicheras deja una huella profunda en Ernesto, para quien esas mujeres vienen a representar una vida alternativa. En el nivel global de la obra, la insurrección representa la esperanza de un cambio social”.⁴⁰

EL CASTIGO Y LA HUIDA

La identificación con la causa de las chicheras concentra a indios y mestizos en Huanupata. Festejan con música y chicha el triunfo, hasta ahora parcial. El sólo hecho de que una mujer chichera haya puesto en

³⁸ Juan Valle Quispe, “*Los ríos profundos*. 60 años después en tres entrevistas breves”, en *Cuadernos Literarios*, vol. 12, núm. 15, 2018, p. 138.

³⁹ Johansson, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 157.

entredicho el poder de las fuerzas del orden es ya una demostración de lo que se puede lograr cuando se enfrenta sin temor a los opresores. El canto y el espacio indígena o mestizo —en todo caso, no blanco— nos permite advertir que la novela presenta el enfrentamiento de dos cosmovisiones antitéticas; pero ésta no supone una discusión en torno a un pasado idealizado y un presente atroz.

Esas chicherías son verdaderos templos de una música, un canto y una danza que pueden caracterizarse como litúrgicos porque su significado literal es la unidad del humano y la naturaleza, y la armonía del cosmos. Es por eso Arguedas hace cantar ritualmente en esas chicherías sus más preciosos poemas quechuas que resumen líricamente la mimesis de todos los seres de la naturaleza, el diálogo humano con el universo y el misterio sagrado del ser. Las chicherías de Arguedas son, no en último lugar, el espacio sagrado en el que se revela el misterio de la armonía musical del cosmos.⁴¹

El enfrentamiento con la oficialidad, es decir, con el orden impuesto, continúa en las chicherías. Como ya hemos mencionado, el barrio de Abancay se presenta como el espacio propio del mundo andino; ahí continúan vigentes los ritos y convenciones anteriores a la instauración del orden europeo.

En el más extenso de los casos, el *jaylli* navideño, un soldado responde al canto paródico de una mestiza danzando, mientras un músico los sigue con el arpa. Se trata de un momento más de la rebelión, parte de la cinta central de la secuencia de eventos, y engarzado en especial al hilo de las chicheras, pero no es otro acontecimiento: aquí está presente el ritual, un estilizado momento colectivo en que la herencia cultural compartida cubre las desavenencias, las posterga.⁴²

⁴¹ Subirats, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴² Yanna Haddaty Mora, "El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*", en *Revista Andina de Letras*, núm. 8, 1998, pp. 51-52.

Instaurados en su espacio, las mestizas y mestizos ejercen su derecho a la voz, a esa voz que los conecta con el origen. A través del *huayno* insultan y rebajan a los gendarmes y al salinero:

Y empezó a cantar un huayno cómico que yo conocía; pero la letra improvisada por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intensión, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse (p. 109).

A partir de sus acciones, doña Felipa encarna el mito del héroe restaurador. Su carácter mítico propiciará, como ya hemos mencionado, la transformación de la *Opa* Marcelina. Ahora bien, al incorporar al análisis los significados de la cosmovisión andina, es posible advertir la importancia de ciertas acciones. Por ejemplo, la importancia del canto:

Además de su carácter ritual, el huayno también posee carácter social. Arguedas explora una tercera función con profundidad que es la de hacer reclamos ante las injusticias. Es por eso que los huaynos aparecen como enlaces entre el mundo real y el mundo simbólico-mitológico. El huayno en esta última función se transforma en un espacio de enunciación del que se apropia el sujeto marginal o subalterno.⁴³

A diferencia del padre, los soldados parecen invisibilizar su condición indígena merced al uniforme. Pareciera como si ese atuendo les descartara y, por ende, los convirtiera en otros. Se trata, por tanto, de personajes que han perdido su identidad.

El poder del uniforme tampoco es absoluto. Cuando los mestizos —dos soldados y un cabo— escuchan los *huaynos* de las mestizas en la chichería, un canto donde se describe cómicamente a los guardias

⁴³ Parisi, *op. cit.*, p. 80.

civiles, el cabo responde encolerizado. Paradójicamente, uno de los soldados comienza a realizar el baile de tijeras. Por ello “La danza, como elemento cultural, cobra una importancia similar a la de la música y ambos lenguajes se unen en un mismo acto ritual colectivo”.⁴⁴ Pareciera ser, por tanto, que el baile —el rito— fuese más fuerte que el uniforme. El mestizo recupera su esencia cultural. Por tanto, la cuestión racial no es determinante. El pasaje musical en la chichería, aunque festivo y contestatario, representa el principio del fin de la insurrección. Felipa se ha convertido en el mayor enemigo para las fuerzas del orden. El que haya cuestionado la autoridad y el poder de los *mistis* es un “delito” que debe pagar. La persecución no se hace esperar. Las tropas del ejército llegan a Abancay y trastornan al pueblo, especialmente al barrio de Huanupata. En él se encuentran los que han apoyado a las chicheras. El clima de violencia y tensión invaden a la pequeña ciudad. La presencia “nacional”, a través de su cuerpo armado, no hace sino agudizar el conflicto existente:

Dicen que viene un coronel que estuvo en Huanta y que quitéo a los indios en el panteón. Los hombres se están yendo. En Huanupata están temblando... Los gendarmes también tienen miedo. El coronel los puede fusilar por lo que se hicieron vencer con las chicheras... Algunos, dicen, están corriendo, cuesta abajo, a esconderse en el Pachachaka... ¡Cristianos, Abancay ha caído en maldición...! Entonces, a cualquiera ya pueden matarlo... (p. 135).

La presencia del ejército genera actitudes encontradas en la sociedad. El temor a lo conocido invade a Huanupata. Para indios y mestizos, el ejército tiene un sólo significado: muerte; los *mistis* y la gente importante festejan la entrada de la fuerza armada, lanzan cohetes en honor de la tropa y se alegran por la aprehensión de las cholas. La autoridad civil cede sus derechos al representante militar, el coronel asume el cargo

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

de perfecto. La violencia se impone como medio de resolución de los conflictos sociales.

La victoria de las rebeldes chicheras significaba una amenaza sintomática para el orden social de Abancay y, sobre todo, para el sistema. Por eso, el Estado, para mantener el poder organizado del sistema, envía el ejército al mando de un coronel que había logrado aniquilar un levantamiento de indígenas de Huanta en 1910. Los soldados toman el control de la ciudad; en cambio, los gendarmes emprenden la persecución de las rebeldes fugitivas.⁴⁵

El padre Linares, aliado de la causa *misti*, ofrece una misa en honor de los recién llegados. El acto litúrgico evidencia que la situación de injusticia está propiciada, desde la Conquista, por la relación entre el poder eclesiástico —espiritual—, el poder económico y el poder legal. El religioso pone de manifiesto su admiración y respeto por ellos al tiempo que enfatiza las culpas de las chicheras: “Las que han huido por el espanto a sus culpas, volverán —dijo— Quizá ya no reciba más pena que la vergüenza y las fatigas que han sufrido. Se ha hecho escarmiento sin derramar sangre. Sólo ellas, en su barbarie, inmolaron a un animal generoso y pretendieron cerrar con las entrañas de la víctima el paso del puente” (p 168).

Es ese poder autoritario, fundado en la injusticia, el que termina por encarcelar y vejar a las participantes en el motín. El castigo por subvertir el orden establecido posee, además, un talante simbólico:

La transgresión de las chicheras consta de comportarse como seres políticos que forman parte del interior de la sociedad. Ellas exigen derechos que no les pertenecen y demandan una igualdad que no se aplica a ellas. Como respuesta, los autoritarios buscan restaurar el orden social y volverlas a su posición social asignada. Primero, exponen sus partes femeninas para recordarles, tanto a ellas como al público que las observa, la diferencia que las

⁴⁵ Altamirano, *op. cit.*, p. 132.

separa de la hegemonía masculina. De modo parecido las castigan enfrente de sus maridos, intentando recuperar así el establecido orden social. Es más, azotan al cuerpo femenino justo en el sitio que expelle lo abyecto. Por último, el Coronel hace que traguen el material abyecto —metáfora de la mujer rebelde que penetra donde no tiene derecho— haciéndolas ingerir el excremento humano que las representa.⁴⁶

Pero las chicheras, merced a su contacto con la cultura andina, no son personas pasivas. A diferencia de los colonos, las mestizas se muestran rebeldes incluso en el momento del oprobio. Las chicheras presas subvierten el lenguaje oficial al defenderse de los gendarmes con groserías y obscenidades. Éstos “las fuetean en el trasero, delante de sus maridos. Como no tienen calzón les ven todo. Muchas han insultado al coronel, en quechua y en castellano. Ya ustedes saben que nadie en el mundo insulta como ella. Les han metido excremento en la boca ¡Ha sido peor, dicen! Insultos contra vergazos es la pelea...” (p. 149).

Imaginar la cárcel donde los gendarmes fuetean a las cholitas mientras éstas se defienden con insultos construye un panorama violento, matizado con acepciones que rebajan a los “*Huayruros*” a calidad de “pedo de mula” pestilente y contaminante para el mundo extraoficial —pueblo—. El excremento que les meten a la boca representa la mayor degradación a su humanidad y, para la voz alegre y fuerte de sus reclamos, un insulto rebajador; pero igualmente, este excremento, relacionado con lo bajo corporal y su función renovadora, cumple el papel de muerte y vida en la boca y cuerpo de las chicheras; a esto se suma la violencia de los soldados hacia las mujeres. Los soldados no tardan en confesar haber embarazado a dos o más abanquinas. La muerte y la degradación se invierten, es la vida que se gesta.

Los “vergazos” de antemano tienen dos acepciones: el látigo de cuero de vaca o la parte genital masculina con la que “castigan” a las chiche-

⁴⁶ Mitchell, *op. cit.*, p. 439.

ras. Por otro lado, el representante del ejército es también considerado como excremento por la colectividad oprimida.

El ejército, apoyado por la Iglesia y la clase criolla que lo sustenta, logra reinstaurar el orden; sin embargo, eso no significa que el triunfo pertenezca a los *mistis*. Si bien las mestizas fueron torturadas en la prisión y la sal fue devuelta a los hacendados, el pasaje del motín evidencia que la cultura andina no ha sido sometida. Doña Felipa, artífice del motín, logra escapar. Su huida sólo deja un rastro: una mula muerta cuyas tripas se extienden a lo ancho del Pachachaca. Las tripas son el hilo que marca la iniciación del mito del retorno de Felipa al lado de los chunchos, para completar la victoria sobre los opresores. Representa, además, el tiempo referencial de un antes y un después del levantamiento, como también el conducto que engullirá a los perseguidores en el misterio del camino

Pero supimos que sus persecutores encontraron una de las mulas, tumbada en medio del puente del Pachachaca. La habían matado, degollándola, y habían extendido las entrañas a lo ancho del puente. De una cruz a otra del releje amarraron las tripas de la bestia. Algunos viajeros se habían detenido. Examinaban los cordones y no se atrevían a cortarlos. De una de las cruces de piedra caía al fondo del río un cabestro. Y sobre la cruz flameaba un rebozo de castilla.

Los guardias cortaron las tripas que impedían el paso, y cuando examinaban el cabestro que caía al río, escucharon un coro de mujeres que cantaba desde un lugar oculto, por el lado de Abancay. (p. 151)

Por otro lado, el canto de las mujeres constituye un llamado a la reflexión de los “*Huayruros*”, representa el alejamiento de la rebelde mientras las tripas detienen el avance y la posible captura. El *Pachachaca* vierte a la vez su melodía y se convierte en protector musical de Felipa. El *Jarabui* interpretado por las mujeres expresa dos sentimientos: el deseo del bien y el deseo del mal. La significación parece repartida entre los gendarmes y Felipa; así pues, el bien será para la Felipa en su aleja-

miento, mientras que el mal será destinado a los gendarmes para que éstos no la encuentren:

“Huayruru”, ama baleaychu;	No dispares; huayruru
chakapatapi chakaykuy;	sobre el puente sé puente
“huayruru”, ama sipiychu	no mates, huayruru;
chakapatapi suyaykuy	sobre el puente espera,
tiaykuy; ama manchaychu.	siéntate, no te asustes (p. 151).

Un halo de misterio termina por rodear la figura de doña Felipa. Los gendarmes recorren decenas de pueblos y reciben versiones contradictorias sobre el paradero de la cabecilla. No la encuentran. La ubicuidad de la rebelde se convierte en una suerte de indicio de su regreso victorioso.

Por otro lado, los maridos de las chicheras también son víctimas del “castigo”, “los han sacado a puntapiés de la cárcel y les han hecho barrer la calle... Eran diez. Dos de doña Felipa. Les pusieron un rabo de trapos y les hicieron barrer la calzada. Les daban de puntapiés, mientras avanzaban. Al final de la cuadra los soltaron. Reventaron cohetes mientras escapaban. Todo lo han hecho por consejos del alcaide” (p. 153). Por su lado, el ejército está constituido por soldados indios que ocupan el nivel más bajo de la jerarquía militar y sufren un proceso alienador al asumir valores y comportamientos de los oficiales criollos. Su actitud, con los de su clase, es de menosprecio y abuso del poder: “No hay para ejército, ¡caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. La mujer aquí, llorando, llorando; pero echa no más. Rico ¡caray! abanquina. Llorando bonito, caray” (p. 160). Sin embargo, no dejan de sufrir el menosprecio y la marginación por parte de la cúpula militar, generalmente costeña. Los soldados, desgajados de su mundo, obligados a ser enemigos de los suyos, forman una clara antítesis con las chicheras, que son orgullosas y agresivas porque arraigadas fuertemente a su tradición. Por ellos son capaces de optar por la rebeldía.

Los soldados asisten a las chicherías. Ellos no están, como sus superiores, en las villas de los hacendados ni en los mejores lugares que éstos les ofrecen. Las chicherías serán, pues, otro espacio donde se encuentren soldados y mujeres. Allí los soldados son vencidos en el *Atipanaky* (contrapunto) verbal. El combate es con cantos e insultos; los soldados no pueden rebatir pese a encontrarse entre quechuahablantes marginados igual que ellos. Se olvidan de su función militar y forman parte del espacio igualitario, sin los más ni los menos, en un ambiente que otra vez se torna festivo: “Los soldados hablaban en quechua, contaban historias soeces y graciosas, hacían juego de palabras y se reían. Las mozas festejaban” (p. 159). Pero también hacen alarde de las vejaciones que los separan de su propia gente: —¡Yu patroncito! —decía lloriqueando un soldado. Mezclaba su castellano bárbaro con el quechua rukana—. Yo... jefe, Aguila wamanchallay, patu rialchallay! ¡Cuatro ya, judidu, sigoro preñada, ya de mí, en pueblo extraño! ¡Yo ...! ¡Runapa llak'tampi ñuk'achally...!” (p. 163)

El Picante —guisado— servido en la chichería representa la alegría general y el triunfo parcial de Felipa. El picante que “quemaba como el mismo diablo” significa, pues, la renovación del cuerpo, la vida misma triunfante sobre la muerte. La boca engulle al cuerpo derrotado dentro de esa gran boca que es la chichería, la cual concentra el olor a festejo, a chicha de pueblo, donde el cuerpo se renueva, todo temor se libera y el lenguaje se abre con expresiones libres “extraoficiales y grotescas”.

La danza es otro de los medios que vinculan al soldado con su raíz. Al escuchar el *jaylli*, siente la vibración de la música y se enciende como impulsado por una fuerza extraña que le hace danzar pese a estar embullido por la chicha que lo mantiene tambaleante: “El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, cambiando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas...” (p. 186).

El canto improvisado por los parroquianos —clara muestra de la capacidad creativa del pueblo indio para enfrentar al adversario— rebaja

a “jefes” o “papachas”. Ahora son sólo objetos de plomo o excrementos de vaca. El tiempo y lugar festivos son rotos con la presencia de un guardia civil que detiene al Papacha Oblitas y, con él, a la música.

Cuando todos, de pie, contemplábamos al soldado, un huayruro, un guardia civil, hizo callar la música y cesar la danza.

—¡Fuera! —gritó desde la puerta.

No debió verlo entrar nadie. Lo probable es que oyera el canto desde la calle y entrara.

—Yo sé quechua, soy de pausa. Llevo presos al arpista y al soldado —dijo” (p. 187).

La valentía de las chicheras es nuevamente puesta a prueba: “—¡Jayjayllas balitas! —gritó la chichera grande, y se abrazó más firmemente a las piernas del guardia. Don Jesús siguió cantando el himno, como si estuviera en el interior de la iglesia o entre los escombros de una aldea que fuera arrasada por alguna creciente” (p. 188). El encuentro entre mujeres y soldados culmina con la salida del regimiento. El retorno de Felipa queda, pues, abierto. Es un mito más, producto de una rebelión en el siempre convulsionado territorio andino.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano Flores, Federico, “El motín en *Los ríos profundos*: pulsión de discursos de control y de resistencia”, en *Dialogía: Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, núm. 3, 2008, pp. 109-168.
- Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1993.
- Cornejo Polar, Antonio, “Nota sobre la función del espacio en *Los ríos profundos*”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, núms. 2-3, 1973-1974, pp. 649-656.
- Fernández Cozman, Camilo, “Homenaje a José María Arguedas: una retórica del personaje en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *Letras*, vol. 82, núm. 117, 2011, pp. 7-16.
- Grabner-Coronel, Linda, “Localización del poder en el Perú: reflexiones en torno a la representación de la indigenidad y femineidad en tres novelas peruanas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 73, núm. 220, 2007, pp. 563-579.
- Haddaty Mora, Yanna, “El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*”, en *Revista Andina de Letras*, núm. 8, 1998, pp. 47-57.
- Heros Diez Canseco, Susana de los, “En búsqueda de una semántica andina en el castellano de *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *BIRA*, núm. 25, 1998, pp. 243-264.
- Johansson, Ingela, *El personaje femenino de la novela indigenista*, 2008 (tesis doctoral, Lunds Universitet).
- Kritikou, Viktoria, “La imaginación-fuerza de sobrevivencia en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en Efthimía Pandís Pavlakis et al. (eds.), *Estudios y homenajes hispanoamericanos V*, Madrid, Ediciones del Orto, 2017, pp. 139-150.
- López Lenci, Yazmín, “José María Arguedas y saber bailar la Historia”, en *Caracol*, núm. 9, 2015, pp. 292-315.

- Martínez, Gustavo, “Espacio, identidad y memoria en *Los Ríos profundos* de J. M. Arguedas”, en *Humanidades*, año VIII-IX, núm. 1, diciembre de 2008, pp. 43-58.
- Mitchell, Tamara, “Escatología y marginalización en la literatura andina: las porosas fronteras sociopolíticas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 43, núm. 2, 2019, pp. 425-447.
- Moro, Diana, “El plurilingüismo como clave de construcción novelística en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, en *Anclajes*, vol. 6, núm. 6, t. 1, 2012, pp. 123-136.
- Mozejko, Danuta Teresa, “*Los ríos profundos* de José María Arguedas y la tradición indigenista”, en *Signos literarios*, vol. 8, núm. 16, 2012, pp. 33-57.
- Núñez Mojica, Jesús Alberto, *La utopía sociocultural y política en Los de abajo de Mariano Azuela y Los ríos profundos de José María Arguedas*, 2007 (tesis magister, Universidad de Panamá).
- Ortega, Julio, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE, 1988.
- Parisi, Ariela, *José María Arguedas, héroe cultural: estructura mítica en Los ríos profundos*, 2019 (tesis doctoral, Ohio University).
- Quispe, Juan Valle, “*Los ríos profundos*. 60 años después en tres entrevistas breves”, en *Cuadernos Literarios*, vol. 12, núm. 15, 2018, pp. 131-148.
- Subirats, Eduardo, “Magia y mimesis en *Los ríos profundos*”, en *Poliagramas*, núm. 39, 2014, pp. 23-36.
- Usandizaga, Helena, “‘Mestiza’ en el Perú andino como subordinación o como subversión: del fin del siglo XIX al fin del XX”, en *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 9, 2003.
- Wolff Unruh, Vicky, “*Los ríos profundos*: el mundo disputado al nivel del lenguaje”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 49, núm. 122, 1983, pp. 193-202.

VISIÓN ECOLÓGICA Y CULTURAL ANDINA
EN EL CUENTO “WARMA KUYAY”
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

*Pío Rodríguez Berrocal**

*Quien no sabe lo que es el Universo,
no sabe dónde vive*
Marco Aurelio

*La cosmovisión andina siente el cosmos como
un constante flujo, una infinita interacción de reciprocidad
de la sociedad con el entorno ecológico y natural,
el vínculo siempre restablecido de la comunidad humana
con las fuerzas divinas y sagradas*
Lozada, 2006

INTRODUCCIÓN

Uno de los principios fundamentales de la ética andina es el concerniente a la relación del hombre con la naturaleza. A diferencia del pen-

* Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

samiento occidental, el hombre no ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y, por consiguiente, no es el amo y señor del universo. Es únicamente *Pachap churin*, es decir, hijo del cosmos y, por ello mismo, deudor y tributario de su fuerza.¹

El hombre andino se siente estrechamente vinculado al mundo según una relación honda y fundamental. En el pensamiento andino, el hombre es uno más de la naturaleza, ni superior ni inferior sino puntualmente igual a los seres del mundo. Vale tanto como un insecto, por insignificante que parezca, o la piedra que cae de la montaña. En los Andes impera una concepción cosmocéntrica que hace que el hombre se conciba a sí mismo como parte integrada al mundo, un elemento más de las fuerzas naturales y sagradas y un objeto en movimiento constante sin ninguna finalidad ulterior: flujo que renueva el equilibrio cósmico de manera cíclica en el rito. Se relaciona y ocupa respetuosamente con los entes intramundanos que forman su mundo y con los cuales existe. Su inmediatez y cotidianeidad son comprendidas con los demás entes que configuran su mundo. Mira de modo afectivo el entorno y reconoce las ocupaciones artificiales como deficientes y tardías.

El hombre andino concibe que la naturaleza no existe para que sea depredada, ni para que el hombre haga una ostentosa muestra de su poder frente a ella. La manipulación lesiva y la destrucción del medio ambiente son impensables, el hábitat ecológico es mucho más que el entorno natural. La naturaleza existe para dar a los hombres y recibir de ellos. La humanidad aparece como una especie entre otras y como parte de una infinidad de criaturas que comparten el mismo escenario de vida.

Es así que, para comprender la relación hombre-naturaleza en el discurso de Arguedas, adoptamos la teoría y metodologías de la Ecología cultural.² Al respecto, Steward explica la conexión hombre-ambiente a

¹ Federico García y Pilar Roca, *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*, Caracas, El perro y la rana, 2017, pp. 55-56.

² La ecología cultural es definida por Julián Steward como una serie de principios, metodologías y conceptos que se aplican en diferentes condiciones espaciales y temporales al estudio del hombre, su ambiente, su sociedad y su cultura.

través de lo que denominó “Ecología Cultural”, la cual permite que se puedan analizar los aspectos culturales y sociales de la vida del hombre, considerando al medio como un elemento sustancial en el desarrollo de dichos aspectos.³ La ecología cultural, al ser una herramienta empírica y un contexto teórico, permite comprender cómo el ser humano posee capacidades para relacionarse con su ambiente a través de su acervo cultural, que cada vez se enriquece de una generación a otra y se transmite mediante la observación, la práctica y la experiencia (conocimiento empírico).

En suma, la propuesta central del estudio es aportar, desde una perspectiva ecológica y cultural, una comprensión del conocimiento encarnado en la cosmovisión andina sobre la base del discurso literario plasmado en el cuento “Warma kuyay” (1935). Además, esta propuesta invita a considerar la construcción mito-poética en el contexto del medio biofísico en el que ella se plantea. A diferencia de los planteamientos estructuralistas que, al modo de Lévi-Strauss, procuran establecer la lógica interna del pensamiento humano expresado a través del mito, la visión ecológica y cultural procura desentrañar las dimensiones cognitivas a través de las que los seres humanos han descubierto, inventado, y habitado el mundo del que son parte.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE “WARMA KUYAY”⁴

La historia de “Warma kuyay” trata de un muchacho blanco (Ernesto), quien recuerda cuando él y un joven indio (Kutu) pretendían el amor de una joven indígena (Justina), la cual es abusada sexualmente por el patrón de la hacienda (Froylán). Después de una conversación nocturna, el joven indígena ejercita su venganza sobre los animales de la hacienda,

³ Julian Steward, “El concepto y el método de la Ecología Cultural”, en Paul Bohannon y Mark Glazer (comps.), *Antropología Lecturas*, Madrid, McGraw Hill, 1993, pp. 331-344

⁴ José María Arguedas, *Agua y otros cuentos indígenas*, Lima, EDIPES, 2005.

en presencia del niño, hasta que éste se arrepiente de sus acciones y hace que Kutu se aleje de la comunidad. Finalmente, Ernesto es llevado a la costa, donde se siente extraño al recordar todo lo anterior. Los hechos se desarrollan en la hacienda de Viseca, cercana a Puquio, provincia de Lucanas, Ayacucho, Perú.

VISIÓN ECOLÓGICA Y CULTURAL EN EL DISCURSO DEL CUENTO “WARMA KUYAY”

El universo andino: unidad entre hombre y naturaleza

En el mundo andino la *Pachamama* (Madre tierra) está habitada por las diversas formas del existir: seres celestes, seres no visibles, cerros, animales, plantas y los seres humanos. En este sistema de manifestaciones de “vida” todos contribuyen no sólo a sostener la existencia, sino a cuidar lo que los contiene. La vida (*kawsay*), entonces, es todo lo que contribuye al movimiento, a la *autopoiesis* del sistema mismo. Dicho de otro modo, en este contexto cada uno de los elementos comparte la responsabilidad con otro u otros; por lo tanto, participa con los otros de los hechos que puedan suceder y también de las adversidades que se ocasionan.

La relación del andino con su medio natural es muy distinta. Consciente de ser un hijo de la *Pachamama* y como un “hermano de madre” de la flora y fauna, el andino ha desarrollado una ética, no de poder y dominancia sobre la tierra, sino de respeto, gratitud y responsabilidad para la flora y fauna, una ética de compartir la vida. Es más: el andino no conoce el concepto “materia”, un concepto de origen griego-occidental incompatible con su cosmovisión. En su idea, todas las cosas llamadas “materiales” —la piedra, el río, el manantial, el árbol— tienen una vida íntima que merece respeto. Cuando el andino se relaciona con los elementos de su medio ecológico —en su trabajo, y en su uso y consu-

mo— entabla un diálogo con ellos. Los trata como seres vivos, casi personales.⁵ En suma, la cosmovisión andina no es antropocéntrica, sino agrocéntrica: está centrada en la Tierra, pero una Tierra personificada y divinizada como la Madre universal e inmanente. Por consiguiente, existe una relación del hombre a su medio natural, a través del diálogo respetuoso y de reciprocidad. Además, el hombre andino considera todos los fenómenos de la naturaleza como vivas y crías de la misma madre (*Pachamama*). Arguedas, en el cuento “Warma kuyay”, demuestra que la dialéctica entre hombre y naturaleza supone un tipo de intercambio de energía en el cual el poder transformador del hombre sobre esta última opera simultáneamente con la capacidad que ella posee para condicionar los procesos culturales. De esta manera, el vínculo entre el individuo concreto y su medio biótico constituye un proceso dinámico en el que la separación entre naturaleza y cultura resulta verdaderamente imposible: “Todo cuanto existe en el mundo andino es vivo. No sólo los hombres, los animales y las plantas sino también las piedras, los ríos, los cerros y todo lo demás. En el mundo andino no existe algo inerte. Todos comen, todos duermen, todos danzan, todos cantan: todos viven en plenitud”.⁶ El *ayllu* andino es más que un grupo humano emparentado, porque incluye también su Tierra-Madre y todas sus divinidades: cerros, ríos, *apus*, otros “lugares fuertes” y también a la naturaleza silvestre circundante. El *ayllu* andino incluye tres “comunidades”: la comunidad de los *runa* (los humanos), la de las *wakas* (las divinidades andinas) y la de la *sallqa* (la naturaleza silvestre).

Ernesto, personaje de *Warma kuyay* enamorado perdidamente de la joven indígena Justina, al enterarse de la violación sexual que había sufrido, siente que la naturaleza anuncia su disconformidad con el despreciable acto: “Los cerros ennegrecieron rápidamente, las estrellitas saltaron de todas partes del cielo; el viento silbaba en la oscuridad, gol-

⁵ Juan Van Kessel, *Individuo y religión en los Andes*, Santiago, IECTA, 2003, p. 15.

⁶ Eduardo Grillo Fernández, *La cosmovisión andina de siempre y la cosmología occidental moderna*, Lima, PRATEC, 1993, p. 23.

peándose sobre los duraznales y eucaliptos de la huerta; más abajo, en el fondo de la quebrada, el río grande cantaba con su voz áspera” (p. 101).

En el pensamiento andino, el universo es un todo armónico y en transformación constante, sus diversas manifestaciones se regulan de acuerdo con un estricto orden que responde a sus propias leyes. Cuando el universo armónico es transgredido por actos humanos irracionales y antiéticos, se produce el desequilibrio, el caos y la anarquía. Este desorden del universo se manifiesta a través de infortunios en la comunidad, la naturaleza niega sus bondades, enfermedades y otras calamidades. Es así, que cuando Froylán viola sexualmente a Justina “Los cerros ennegrecieron rápidamente, [...], el río grande cantaba con su voz áspera” (p. 39); es decir, la naturaleza también expresa su desacuerdo, su ira. Para el hombre andino, el medio natural no es un mero recurso material benéfico o no. En su concepción, la cordillera de los Andes está considerada como un macroorganismo vivo, donde todo tiene vida y donde todo es necesario para la integridad de la vida de la *Pacha*. Esta misma vida corre en todo el ser de la naturaleza, tanto flora y fauna, como cerros, ríos, plantas, piedras, lagunas, astros y fenómenos climáticos. Este cosmos, del cual forma parte el hombre mismo, le exige respeto, cariño y comprensión. Asimismo, la tierra llamada *Pachamama*, es divina y es la madre universal de la vida⁷. Es tanto así que la naturaleza se configura con los sentimientos del hombre sufriente, con su dolor, con su tragedia, con su impotencia. En la siguiente acción del cuento, Ernesto vincula ese profundo sentimiento con el rostro severo del *apu Chawala*: “Me arrodillé sobre la cama, miré al *Chawala* que parecía terrible y fúnebre en el silencio de la noche” (p. 100).

Chawala (*Apu* de la comunidad de Viseca) tiene vida y autoridad como los hombres, siente rabia por las injusticias y alegría por el buen vivir (*allin kawsay*). Desde tiempos remotos hasta la actualidad “las comunidades han considerado a las montañas, especialmente a las más

⁷ Juan Van Kessel y Dionisio Condori Cruz, *Criar la vida. Trabajo y tecnología en el mundo andino*, Santiago, Vivarium, 1992, p. 51.

altas, llamadas *Apu*, como el lugar de habitación de sus ancestros, entidades protectoras de las comunidades”.⁸ El *Apu* es un ser vivo, animado como todo lo que conforma el cosmos andino: “todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano”.⁹ Estas entidades, como las otras, aparte de brindar su protección, también castigan a los infractores. Los castigos de estos seres no son destructoras definitivamente, sino son acciones encaminadas a restablecer la armonía quebrantada y volver a incorporar al propiciador del caos, al necesario equilibrio del cosmos. Por este fundamento las montañas, en este caso el *tayta Chawala* y otras, son veneradas y respetadas en sumo grado.

En otro pasaje de la historia, Kutu cuenta a Ernesto que Justina fue violada sexualmente por don Froylán:

—¡Don Froylán le ha abusado, niño Ernesto!

—¡Mentira, Kutu, mentira!

—¡Ayer no más le ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños! (p. 99).

Ernesto pide a Kutu asesinar a don Froylán, pero éste se niega. Entonces acuerdan vengarse maltratando a los torillitos del patrón. El Kutu actúa brutalmente y castiga a las crías indefensas. Sin embargo, ocurre que Ernesto reacciona contra esta desalmada actitud: “—¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya! Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella” (p. 102).

En el pensamiento andino, el hombre no puede maltratar o destruir la *Pacha* y erigirse como dueño absoluto del orden natural. Su obligación principal es vivir en armonía con el cosmos, cuidar las diferentes formas de la realidad y no utilizar sino aquello que sea imprescindible para su existencia. Ernesto saca a luz esta visión del mundo andino y

⁸ Silvia Limón, “Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina”, en *Latinoamérica*, núm. 43, 2006, p. 87.

⁹ Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, p. 197.

actúa con sentido de pertenencia a la naturaleza. Pide perdón a su hermana y, a la vez, le expresa su sentimiento intenso y humano:

Zarinacha me miraba seria, con su mirada humilde, dulce.

—;Yo te quiero, ninacha; yo te quiero! Y una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida (p. 102. Las cursivas son mías).

CREENCIA EN LA MANIFESTACIÓN INTENSA DE LAS SEÑAS DE LA NATURALEZA

Las señas, mal denominadas indicadores naturales o bioindicadores, vienen a ser componentes vivos de la propia naturaleza. Son plantas —gramíneas y cactáceas, árboles y arbustos silvestres y los cultivos mismos— y animales —mamíferos, aves, peces, insectos, batracios, reptiles—. Son también fenómenos atmosféricos —lluvia, nevada, granizada, helada, nubes, vientos, arco iris, celajes, tormentas, neblina— y astros —sol, luna, planetas, vía láctea, constelaciones y estrellas—. Las formas en que se manifiestan estos componentes de la naturaleza en un determinado momento los convierten en mensajeros vivos que, para el andino, tienen voz y boca y, por tanto, avisan en coro polifónico. Sus mensajes y avisos permiten conocer anticipadamente el comportamiento y los ritmos internos de la naturaleza.¹⁰ Es decir, son seres vivos, sabedores del ritmo de vida de la *Pacha* y sus múltiples proceder. El hombre andino dialoga íntima y recíprocamente con los seres vivos del medio natural, interpreta y entiende esas formas de manifestarse en señas, a fin de determinar los fenómenos que puedan tener influencia directa sobre la crianza de la vida en la *Pacha*.

Sobre la base de lo anteriormente fundamentado, el cuento “*Warmakuyay*”, inicia enmarcado en el paisaje natural: la quebrada, región na-

¹⁰ Juan Van Kessel y Porfirio Enríquez, *Señas y señaleros de la santa tierra*, Santiago, IECTA, 2002, p. 88.

tural, cuyas características físico-geográficas son óptimas para el hombre, “quebrada verde y llena del calor amoroso del sol” (p. 103). Sin embargo, Arguedas introduce inmediatamente al lector al mundo de los desafíos e interpretaciones de los símbolos: “Noche de luna en la quebrada de Viseca” (p. 97). El propósito de Arguedas es demostrar que la noche y la luna son símbolos premonitorios en el mundo andino. En el pensamiento andino es presagio o anuncio de hechos desgraciados e infelices que, en la sucesión de acciones posteriores del cuento, se patentizarán truculentamente.

La filosofía andina considera al sol y la luna como opuestos complementarios pero contrastantes. El sol, que es masculino, se sitúa a la derecha, que es predominantemente el lado de la mano hábil, y se le identifica con el este, al que se le asigna un sentido positivo porque es fuente de luz. Por lo mismo, se le asocia al arcoíris, también al día y al verano, a la tierra que el astro se encarga de fertilizar y al rayo que es manifestación de energía. A la izquierda, la luna, considerada femenina, se asocia al oeste, punto de referencia que se considera negativo, y se la relaciona con la oscuridad, la noche, el invierno, el agua y el mundo espiritual.¹¹ Arguedas magistralmente utiliza la luna como símbolo de acontecimientos desgraciados, como la noticia de la violación sexual de Justina por don Froylán:

Subimos las gradas, sin mirarnos siquiera, entramos al corredor, y tendimos allí nuestras camas para dormir *alumbrados por la luna*. El Kutu se echó callado; estaba triste y molesto. Yo me senté al lado del cholo.

—¡Kutu! ¿Te ha despachado Justina?

—¡Don Froylán le ha abusado, niño Ernesto! (p. 99. Subrayado nuestro)

Lo mismo ocurre con la descripción negativa del actuar de don Froylán, como un individuo explotador e inhumano. La presencia y actuar del

¹¹ Josef Estermann, *Filosofía andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Abya-Yala, 1998.

terrateniente Froylán es un abuso para con los hombres y para con el mundo andino: “—¡Don Froylán! ¡Es malo! ¡Los que tienen hacienda son malos hacen llorar a los indios como tú; se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral!” (p. 100).

Sucede lo mismo con la acción infausta de encontrar maltratada a Zarinacha, víctima del maltrato inferido por Kutu:

La luna ya había salido; su luz blanca bañaba la quebrada; los árboles recotos, silenciosos, estiraban sus brazos al cielo. De dos saltos bajé al corredor y atravesé corriendo el callejón empedrado, salté la pared del corral y llegué junto a los becerritos. Ahí estaba “Zarinacha”, la víctima de esa noche, echadita sobre la bosta seca con el hocico en el suelo; parecía desmayada; me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes (p. 102. Las cursivas son mías).

Por otro lado, Arguedas utiliza a la *Paca paca*¹² (lechuza, *Tyto alba*) como señalero de la aproximación de algo nefasto, terrible, violento: “Una *paca-paca* empezó a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del *pájaro maldecido daba miedo*” (p. 98. Las cursivas son mías).

Según el mito o creencia popular andina, la *paca-paca* es de mal agüero cuando en la noche, atraída por la luz de cualquier ventana, se posa cerca de una casa y lanza su grito. Se dice que, cuando esto sucede, alguno de los habitantes de dicha casa enfermará o morirá o sucederá algo terrible. En *Ritos y tradiciones de Huarochirí* se explica por qué la lechuza se considera como pájaro de mal agüero. Es que “...cuando ya había llegado a la mitad del rezo, ese demonio nefasto y malo haciendo temblar la casa, dio un graznido estridente y salió en *forma de*

¹² Ave de hábitos nocturnos y mirada impactante, esta pequeña lechuza de aproximadamente 17 cm es propia de lugares arbolados, como campos de cultivo, jardines o parques de todo el país, salvo en las zonas andinas de mayor altitud. Su vientre blanco presenta rayas de color pardo y el resto de su plumaje es parduzco con manchas y líneas blancas. Tiene ojos muy grandes y redondos, patas gruesas y pico pequeño, todos ellos de color amarillo, y posee un canto característico similar a un “pac-pac-pac” que dio origen a su nombre. La *Paca Paca* habita desde Norteamérica hasta Chile, Argentina y Perú.

lechuza”.¹³ En el pensamiento andino sincretizado con el occidental, la lechuza es la encarnación del demonio, opositor del bien augurio y es la causa de acontecimientos terribles posteriores. Arguedas, culturalmente mestizo, participaba por sensibilidad en ambos mundos y los reivindicaba, poniendo su mayor interés en el mundo andino. Así, su obra plasma la cosmovisión andina en todas sus dimensiones. A través de ella pretendía y apostaba por la reivindicación y revaloración del indígena andino y de su cultura.

EQUILIBRIO SOCIAL Y NATURAL

La visión del andino frente a su medio natural y, consecuentemente, su actitud y su modo de relacionarse es muy diferente. *Sumaq kawsay* es el término quechua que indica con mayor certeza y precisión el objetivo de todo desarrollo con identidad andina. El significado de dicha expresión sería el de una vida digna, aunque austera, que concibe el bienestar de forma holística, identificándolo con la armonía con el entorno social (la comunidad), con el entorno ecológico (la naturaleza) y con lo sobrenatural (los Apus).¹⁴ En verdad, *sumaq kawsay* significa vivir en armonía. Armonía con los *runa*: la pareja, la familia, compadres, amigos, la comunidad; armonía con la naturaleza en la que se vive inserto, en una convivencia respetuosa y responsable; armonía con los dioses; armonía consigo mismo. En resumidas cuentas: vivir criando la vida en una armonía cósmica; vivir criando y creciendo en armonía integradora en la *Pacha*.

En el cuento “Warma kuyay”, Ernesto evoca ese equilibrio hombre-naturaleza como expresión del buen vivir demostrando afecto a

¹³ Gerald Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochiri*, Lima, IEP, 2008, p. 95. Las cursivas son mías.

¹⁴ Andreu Viola Recasens, “Discursos ‘Pachamamstas’ versus políticas desarrollistas: el debate sobre el Sumak Kawsay en los Andes”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 48, 2014, p. 58.

todo lo que le rodea: “Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol” (p. 103).

Lo contrario a esta concepción es la violencia, entendida como la ruptura de un orden, cualquiera que éste fuera. La idea de que la violencia es la negación de un orden natural, es la idea de violencia contranatura, la violencia como negación del orden humano o, mejor, contrahumana. Ahora bien, en una cultura en donde existe una conciencia comunitaria —como en la andina—, la ley humana sí que puede ser forjada por un contrato social comunitario; pero lo más probable es que en una cultura de individuos, en donde preexiste el individualismo y la megalomanía, cada humano quiera tener “su” orden, frente a lo cual no queda sino la guerra total para definir no la fuerza de la ley, sino la ley del más fuerte, pues se sobreentiende que el más fuerte va a imponer “su” ley por la fuerza o por la fuerza de la razón. Este es el origen simple de la violencia occidental que manifiesta Froylán, poderoso terrateniente que viola sexualmente a Justina. Ella representa al mundo andino; por consiguiente, también este mundo es violentado: “—¡Don Froylán! ¡Es malo! Los que tienen hacienda son malos; hacen llorar a los indios como tú; se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral. ¡Kutu, don Froylán es peor que toro bravo! Mátale no más Kutucha, aunque sea con galga, en el barranco de Capitana” (p. 100).

Froylán, perteneciente a la clase terrateniente y dominante, es quien rompe el equilibrio social. La violación de Justina provoca la reacción de Ernesto, quien juntamente con Kutu pretenden quitarle la vida a don Froylán; pero Kutu, quien entiende que ese acto violento es simplemente romper la armonía con la naturaleza y consigo mismo, se niega y responde: “—¡Endio no puede, niño! Endio no puede!” (p. 100)

Sin embargo, tal vez olvidando sus principios andinos, Kutu

se vengaba en el cuerpo de los animales de don Froylán. Al principio yo le acompañaba. En las noches entrábamos, ocultándonos, al corral, escogía-

mos los becerros más finos, los más delicados; Kutu se escupió en las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillitos. Uno, dos, tres... cien zurriagazos, las crías se retorcían en el suelo, se tumbaban de espaldas, lloraban y el indio seguía, encorvado, feroz. ¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba. (p.101)

La violencia se apodera de Kutu y de Ernesto, pero los principios éticos andinos que profesan son la fortaleza para desarrollar el devenir socio-cultural. Es así que Ernesto, quien culturalmente no es totalmente *misti* (blanco) pues tiene rasgos socioculturales andinos, se arrepiente de sus actos contra la naturaleza y vuelve a restablecer la armonía con ella,

Pero ya en la cama, a solas, *una pena negra, invencible, se apoderaba de mi alma y lloraba dos, tres horas*. Hasta que una noche mi corazón se hizo grande. El llorar no bastaba, *me vencían la desesperación y el arrepentimiento*. Salté de la cama, descalzo, corrí hasta la puerta, despacito abrí el cerrojo y pasé al corredor [...]. De dos saltos bajé al corredor y atravesé corriendo el callejón empedrado, salté la pared del corral y llegué junto a los becerritos. Ahí estaba Zarinacha, la víctima de esa noche; echadita sobre la bosta seca, con el hocico en el suelo; parecía desmayada. Me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.

—¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya!

Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella.

Zarinacha me miraba seria, con su mirada humilde, dulce.

—*Yo te quiero, niñacha; yo te quiero!* Y una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida. (p. 102. Las cursivas son mías).

Ernesto, al mostrar su ternura y amor a Zarinacha, logra la remisión de su obligación pendiente con la naturaleza; es decir, logra el equilibrio con ella y el fortalecimiento del *sumaq kawsay* y el *allin kawsay* (bien vivir). Arguedas demuestra el actuar de Ernesto, el niño blanco que ha

llegado a la praxis cultural propia del hombre andino, pero sin adentrarse en el centro mismo del mundo andino.

COLECTIVISMO ANDINO *VERSUS* INDIVIDUALISMO OCCIDENTAL

Para el pensamiento andino, el individuo como tal es vano y perdido si no está bien insertado dentro de un sistema de relaciones múltiples. El individuo concebido como ser particular y autónomo es, para el pensamiento andino, algo sin lugar —utópico—, sin fundamento —anárquico— y sin centro —excéntrico—. Se trata de un mundo comunitario, de un mundo de amparo en el que no cabe exclusión alguna. Cada quien —ya sea un hombre, un árbol, una piedra— es tan importante como cualquier otro.¹⁵

En “Warmá kuyay”, Ernesto es el individuo que está fuera de la vida colectiva, está fuera de la ronda: “Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre” (p. 97).

Este acontecimiento refleja claramente el carácter colectivo del mundo andino. Ernesto, niño *misti*, tiene otro patrón cultural: el individualismo practicado por sus ancestros paternales. La ronda formada por los indígenas es una clara simbología del mundo andino, que es una colectividad: comunidad de *huacas* —“deidades”—, comunidades humanas multiétnicas —runas— y comunidad de la *sallqa* pluriétnicas —naturaleza—. El equilibrio y la equivalencia son condiciones necesarias para la existencia de la conversación y de la reciprocidad, aspectos que constituyen el modo de ser de la vida. El mundo vivo andino es un mundo comunitario en el que cada quien vive embebido de un sentimiento de pertenencia a la comunidad. Mientras no exista esta necesidad, Ernesto sentirá que “*los indios volvieron a zapatear en ronda.*”

¹⁵ Eduardo Grillo Fernández, *La cosmovisión andina de siempre y la cosmología occidental moderna*, Lima, Pratec, 1993, p. 24.

El charanguero daba vueltas alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como un potro enamorado” (p. 98. Las cursivas son mías).

Ernesto representa al mestizo que no se ubica existencial, social, ni culturalmente en ninguna parte del mundo andino. Más, el niño *misti* se ve en una situación marginal en la cultura andina: “Se volteaban a ratos para mirarme y reían. *Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre.* Los cholos se habían parado en círculo y Justina cantaba al medio. En el patio inmenso, inmóviles sobre el empedrado, los indios se veían como estacas de tender cueros” (p. 97. Las cursivas son mías).

Es una experiencia humillante quedar fuera del círculo, avergonzado, rechazado, con los indígenas dándole las espaldas; por consiguiente, vuelve a su soledad y, culturalmente, a su individualismo.

EL CANTO: SENTIMIENTO ECOLÓGICO Y CULTURAL

El lirismo característico de Arguedas permite sentir la presencia clara de la cultura andina, de la cosmovisión del hombre de los Andes. Arguedas logra pintarnos el universo andino a través de su descripción de la naturaleza, a través de los cantos, los bailes, los sentimientos tan delicados de amor adolescente y los odios no resueltos de los personajes, los presagios trágicos y la magia, la injusticia social contra los andinos. Es que Arguedas fue cuidado por los sirvientes indios de la casa de su madrastra, los cuales le enseñaron la lengua, las leyendas y la música quechuas. La música que es tan importante en la obra y en la vida de Arguedas ya que ella articula o une, aunque sea provisionalmente, lo que está desarticulado.¹⁶

La inspiración musical andina es el resultado de la convivencia armónica con la naturaleza. Es la combinación de sonidos y la voz para

¹⁶ José Úzquiza, “José María Arguedas y el mestizaje cultural (I)”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, 2005, p. 300.

producir melodías armónicas que expresan los sentimientos humanos de acuerdo a los ritmos propios con los instrumentos y voces propias de cada medio geográfico. Es así que observamos en este cuento una vinculación muy estrecha del hombre con el paisaje, una relación armoniosa del ser humano con su hábitat natural, todo esto manifiesto en los cantos:

*Pobre palomita por donde has venido,
Buscando la arena por Dios, por los suelos
—¡Justina! ¡Ay, Justinita!
En un terso lago cantaba la gaviota,
Memorias me deja de gratos recuerdo.* (p. 97).

Los términos *palomita*, *lago*, *gaviota* son alusiones a la naturaleza. El hombre andino, tomando a su entorno natural como pretexto, expresa su sentimiento y, lo más importante, a través de éste señala su identidad: primero con la naturaleza; luego, con sus patrones y valores culturales.

Tomando los rasgos musicales del canto del sur ayacuchano, Arguedas acompaña la canción con la expresión “¡Justina! ¡Ay, *Justinita!*”, como si fuera el alargamiento de los tonos finales de cada verso del huayno ayacuchano o como si fuera el sutil rasgueo del charango andino que mina las profundidades del sentimiento humano.

De similar manera ocurre en la canción que vuelve a cantar Justina,

*Flor de mayo, flor de mayo,
Flor de mayo primavera
Por qué no te libertaste
De esa tu falsa prisionera* (p. 36. Las cudsivas son mías).

Otra vez la naturaleza es reflejada por los términos *flor* y *primavera*. En realidad, es el canto a la juventud inmaculada, no violentada, más bien inocente e íntegra. Sin embargo, en la segunda estrofa hay una clara alusión al amor iluso, imposible, no aceptado: “Por qué no te libertaste

/ De esa tu falsa prisionera”. A través de esta estrofa, Justina indirectamente reprende a Ernesto con dureza y severidad para que, de una vez por todas, deje de lado sus pretensiones amorosas —porque ya tiene dueño—. Además, le advierte sutilmente que ya fue poseída por otro, aunque de manera violenta. Contrariamente, Ernesto no renuncia a sus propósitos; su sentimiento, *más profundo*, no se puede valorar como corresponde: “Ese puntito negro que está al medio es Justina. Yo la quiero, mi corazón tiembla cuando ella se ríe, llora cuando sus ojos miran al Kutu. ¿Por qué, pues, me muero por ese puntito negro?” (p. 98).

El corazón infantil y puro de Ernesto no puede soportar tanta negativa injusta y rompe en una tristeza profunda. No encuentra gusto ni diversión en nada: “¿Por qué, pues, me muero por ese puntito negro?”. Este conflicto interno es un conflicto de identidad cultural. Ernesto, de identidad mestiza, y Justina, de identidad indígena, están en pugna:

—¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sauciyok’!

—¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas! (p. 97).

EL QUECHUA ELEMENTO LINGÜÍSTICO-CULTURAL ANDINO

El kechwa es la expresión legítima del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo como belleza y como resistencia.¹⁷ Arguedas sostiene que el quechua es la expresión propia del hombre andino, como tal es producto y vehículo de la cultura andina. Además, con el quechua se plasma la belleza y, a la vez, la resistencia contra el influjo verticalista de la lengua española. Es así que los hablantes de otras variedades, “no vacilarían en señalar que [el quechua es]

¹⁷ José María Arguedas, *Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo*, México, Siglo XXI, 1939.

‘más dulce’ y ‘tierno’”.¹⁸ Por otro lado, el quechua, la matriz generadora del impulso más íntimo, siempre ha figurado de forma fundamental en la orientación de Arguedas hacia la vida y hacia la literatura. En muchos de sus ensayos, notas, traducciones y narraciones elogia el poder expresivo del quechua:

el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo [...] Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza: su odio y su amor, cuando son desencadenados, se precipitan, por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje.¹⁹

Arguedas afirmaba que el conflicto entre las dos culturas, la quechua y la castellana, existía en el corazón de todos los peruanos. Intentó plasmar en su literatura una lengua que trasuntara la indianización de la cultura castellana en el Perú. Según él, esa era la clave de nuestra cultura.

Sobre los fundamentos señalados, en el narrador de “Warma kuyay”, Arguedas —a través de Ernesto— expresa en su español la voz del quechua. Combina la sintaxis española con la quechua. Arguedas logra transmitirnos en este cuento, a través del español influido por el quechua, la voz del “indio”, la voz de los Andes, la voz indígena, autóctona, y también la voz mestiza. Con la sintaxis española, ecos de la sintaxis quechua se hacen patentes. Además del nivel lingüístico, hay otros niveles del relato donde se transparenta la voz andina.

Por ejemplo, el uso del diminutivo quechua [-cha], en “¡Ay Justinacha!”, “¡Niñacha, perdóname!” es con sentido afectivo de simpatía,

¹⁸ Rodolfo Cerrón-Palomino, “Más allá de la función distintiva: la palatalidad con valor expresivo en el quechua”, en *Indiana*, vol. 33, núm. 1, 2016, p. 30.

¹⁹ José María Arguedas, “Prólogo a la publicación impresa del himno-canción “A nuestro Padre Creador Tupac Amaru”, ed. bilingüe, Lima, Salqantay, 1983.

aprecio. Los diminutivos en los nombres propios generalmente expresan familiaridad y, a veces, condescendencia. Son morfemas que obedecen al dictado de la afectividad. Tienen un contenido valorativo, puesto que pertenecen al aspecto expresivo de la lengua.

En otro pasaje de “Warma Kuyay”, el narrador menciona que algunos personajes, “Celedonia, Pedrucha, Manuela, Anita**cha**... soltaron la risa, gritaron a carcajadas” (p. 97). Utiliza el sufijo diminutivo quechua [-cha]. Morfológica y semánticamente, hace patente que el uso de los diminutivos —marcas de la subjetividad del hablante, de su visión afectiva del mundo— se presta especialmente bien para reforzar la imagen positiva del interlocutor. Pueden, por tanto, intensificarla. Se utilizan, así, en actos expresivos reforzadores de la cercanía entre los interlocutores.²⁰

Por otro lado, Arguedas utiliza el sufijo personal-posesivo quechua [-y] “mi” para referirse a Justina: “¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sausiyok!” (p. 97). Para Ernesto, Justina es suya, le pertenece aunque sea idealmente; es suya a pesar de ser de otro. Arguedas, para dar salida a sentimientos y pasiones más hondas, se expresa en quechua, su lengua materna.²¹

Lingüística y culturalmente, vivió con la visión de que se entendería mejor el complejo mundo andino mediante el quechua que a través del español.²² Sostenía que, con la valoración de este idioma, desaparecerían muchas de las barreras discriminantes que obstaculizan al indígena su integración y participación plena en la sociedad peruana. Arguedas prefirió utilizar la lengua quechua para representar la lucha de los indígenas y mestizos andinos por defender su cultura y ser escuchados

²⁰ María Martín Zorraquino, *Sobre los diminutivos en español y su función en una teoría de la cortesía verbal*, Venecia, Universidad Ca' Foscari, 2012, p. 561.

²¹ Nelson Osorio, “José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza”, en *América sin nombre*, núm. 17, 2012, p. 79.

²² Regina Harrison, “José María Arguedas: el substrato quechua”, en *Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 122, 1983, p. 132.

en un espacio nacional peruano inmerso en una veloz carrera hacia la modernización.

Las palabras españolas, morfológicamente hibridadas, se acercan a la semántica quechua para formar parte de otro universo donde la ternura hacia la naturaleza y hacia sus criaturas es esencial: —¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname mamaya! Las palabras subrayadas, en la lengua quechua, expresan sentimientos y pasiones: niñacha (niñita), mamaya (mi madrecita) del hombre andino hacia la naturaleza.

Al incorporar la sintaxis y la semántica quechua a su español, Arguedas estaba usando, obviamente, una lengua imaginaria; recuérdese que los hablantes indígenas que toma como modelos eran quechua-hablantes. Arguedas construye un lenguaje indio deformando la estructura misma de la lengua española y el lector reconoce al indio en estas frases y exclamaciones.

CONSIDERACIONES FINALES

El mundo andino es holístico e integrador. Todos los elementos que conforman el cosmos son engranajes de una pieza gigantesca a la que denominamos cosmovisión o forma de ver, entender y comprender la situación del hombre y el entorno en el cual se desenvuelve.

José María Arguedas nos permite sentir la comunión del hombre de los Andes con la naturaleza y el paisaje. A través de su lirismo immaculado y los argumentos de sus relatos, es capaz de transmitirnos toda la ternura del alma indígena, toda la rebeldía de su ser, su angustiosa preocupación existencial y social. Ésta lo llevó al suicidio en 1969, cuando sentía que ya no podía escribir —como Van Gogh, que se quitó la vida cuando sintió que ya no podía pintar—.

En suma, la visión ecológica y cultural andina está presente en la literatura de Arguedas y, concretamente, en el cuento “Warma kuyay”.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo*, México, Siglo XXI, 1939.
- _____, “Prólogo a la publicación impresa del himno-canción ‘A nuestro Padre Creador Tupac Amaru’”, ed. bilingüe, Lima, Salqantay, 1983.
- _____, *Agua y otros cuentos indígenas*, Lima, EDIPES, 2005.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo, “Más allá de la función distintiva: la palatalidad con valor expresivo en el quechua”, en *Indiana*, vol. 33, núm. 1, 2016.
- Estermann, Josef, *Filosofía andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- García, Federico y Pilar Roca, *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*, Caracas, El perro y la rana, 2017.
- Grillo Fernández, Eduardo, *La cosmovisión andina de siempre y la cosmología occidental moderna*, Lima, Pratec, 1993.
- Harrison, Regina “José María Arguedas: el substrato quechua”, en *Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 122, 1983.
- Huamán, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- Kessel, Juan Van, *Individuo y religión en los Andes*, Santiago, IECTA, 2003.
- _____, y Dionisio Condori Cruz, *Criar la vida. Trabajo y tecnología en el mundo andino*, Santiago, Vivarium, 1992.
- _____, y Porfirio Enríquez, *Señas y señaleros de la santa tierra*, Santiago, IECTA, 2002.
- Limón, Silvia, “Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina”, en *Latinoamérica*, núm. 43, 2006.
- Martín Zorraquino, María, *Sobre los diminutivos en español y su función en una teoría de la cortesía verbal*, Venecia, Universidad Ca’ Foscari, 2012.

- Osorio, Nelson, “José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza”, en *América sin nombre*, núm. 17, 2012.
- Steward, Julian, “El concepto y el método de la Ecología Cultural”, en Paul Bohannan y Mark Glazer (comps.), *Antropología Lecturas*, Madrid, McGraw Hill, 1993, pp. 331-344.
- Taylor, Gerald, *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Lima, IEP, 2008.
- Úzquiza, José, “José María Arguedas y el mestizaje cultural (I)”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. xxviii, 2005.
- Viola Recasens, Andreu, “Discursos ‘Pachamamstas’ versus políticas desarrollista: el debate sobre el Sumak Kawsay en los Andes”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 48, 2014.

LA MELANCOLÍA DEL MESTIZO AINDIADO:
LA ESTRATEGIA BARROCA Y EL COMPORTAMIENTO
LÍRICO DE ERNESTO EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*

*Ricardo Cortés Ortega**

A mi mamá

Según lo señalado por Francisco Mancera, para el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, la novela *Los ríos profundos* (1958), del escritor peruano José María Arguedas, es una de esas obras cuya lectura traza algunos parámetros fundamentales que permiten comprender una suerte de estrategia barroca en América Latina. La melancolía de Ernesto —personaje central de dicha novela—, el conflicto existencial que tan sólo se enuncia en su interior sin comprenderse ni mucho menos resolverse del todo, puede ser representativo de la melancolía que Bolívar adscribe a lo que él concibe como *ethos* barroco. Si bien es cierto que tanto barroco como mestizo son categorías asociadas al pensamiento occidental, Echeverría las resignifica al emplearlas siempre en estrecha relación con la historia de América Latina. De ahí que señale lo siguiente:

* Universidad Nacional Autónoma de México.

te: “Más que a través de la realización de una “copia creativa” del arte europeo, más que en una importación enriquecedora de lo importado, lo barroco se gestó y desarrolló inicialmente, en América, en la construcción de un *ethos* social propio de las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII”.¹

En el caso específico de la región andina del Perú, dicho *ethos* sería propio de aquel que —como el personaje que Arguedas construye recordando su niñez y adolescencia—, si bien reivindica la cultura andina, parte de tener experiencia de ésta como sometida por la acción devastadora del sistema colonial. Según lo señalado por Echeverría, la contradicción inherente y trágica del *ethos* barroco se podría comprender de la siguiente manera: “Se trata de una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital.”² Si bien es cierto que, la cultura popular quechua andina vive, perdura y reverbera como voz y fuerza que late en el interior de Ernesto, también es cierto que, cuando menos en el punto inicial de la novela —durante el viaje al Cusco—, el lector es testigo de la acción devastadora propia del sistema colonial durante el encuentro que dicho personaje sostiene con las piedras del muro incaico. El muro, vestigio de un pasado glorioso, se encuentra en ruinas soportando el peso de los edificios coloniales. De ahí que se desprenda cierta melancolía en Ernesto. A este respecto, Carlos Huamán profundiza en el significado del rumi, la piedra como elemento simbólico del mundo andino, en el tejido narrativo arguediano: “La piedra puede constituir la marca del tiempo, la eternidad, el lugar de descanso o apoyo, la cumbre; el lugar de reflexión, pero también de soledad, de desamparo, como las piedras del Cusco. Ernesto es el único narrador-personaje mestizo que, por su

¹ Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2010, p. 189.

² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000, p. 39.

relación con el mundo quechua, puede descifrar el sentido de las piedras y comunicarse con ellas”.³

Más adelante, el autor señalará lo siguiente: “Ernesto encuentra que esa realidad está rota, trastocada. Sobre el muro incaico de piedra se ha levantado la pared blanca hispánica”.⁴ Si ligamos esta consideración a la lectura de la novela, se podría señalar que dicha acción sistemática provoca en Ernesto cierta incompreensión de él hacia los demás y de los demás hacia él; provoca, también, cierta disposición lírica de rebelión y melancolía ante este tipo de sistema y su acción, la cual devasta una cultura sagrada para él. Si bien es cierto que la figura del indio melancólico que añora el pasado está construida desde el orden blanco occidental dominante, la forma en que el concepto de melancolía es resignificado mediante la narrativa de Arguedas hace pensar que ésta no es la indefensión que soporta pasivamente el peso del régimen colonial. Por el contrario, ese peso parece generar, en las piedras y en todos los elementos mágicos del mundo andino, una necesidad de revelarse. Cuando hablamos de dicha acción devastadora, entonces, debemos entender que, justo a raíz de esa acción, surge en el personaje una disposición de ánimo por salvaguardar una cultura que, de antemano, soporta el peso de un sistema opresor. De ahí —podríamos decir— se desprende cierta desazón o melancolía andina. Melancolía entendida como una forma de inconformidad manifestada al no estar en buenos términos con el mundo impuesto, de sentir el contexto social colonial como una situación desgarrante que obliga al personaje a rehacer, por la vía de lo andino, ese mismo contexto. Según lo señalado por Echeverría:

La *stimmung* básica, el estado de ánimo elemental que acompaña al *ethos* barroco es por ello múltiple, inestable y cíclico. Parte de la melancolía en la experiencia del mundo como invivible, sumido en una ambivalencia

³ Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

sin salida, en el que “todo, por más diferente que parezca, va a dar a lo mismo”. Se hunde ahí hasta topar, en medio del desasosiego que trae la decisión imposible, del vaivén vertiginoso y paralizador de la voluntad, con la contradicción que suscita y al mismo tiempo anula el sentido del mundo, y se levanta, finalmente, en el entusiasmo de la invención de una “vida breve” que, teatralizando a la otra, la mayor, suspende el conflicto que hay en ella.⁵

Esta cita de Bolívar contiene una descripción que nos permite vincular el comportamiento abigarrado de Ernesto con la estrategia barroca que, de igual manera, se despliega a partir de un temperamento que podríamos denominar taciturno o melancólico, el cual, ante el código civilizatorio vencedor de los europeos, se afirma al pretender reconstruir su mundo mediante los restos del código civilizatorio andino. Ahora bien, como se puede apreciar mediante la lectura de *Los ríos profundos*, Ernesto logra trascender esta situación de conflicto presente en la novela a través de una “puesta en escena” que teatraliza el sentido del mundo a partir de determinadas prácticas rituales, juegos, cantos que le ayudan a amainar el trago amargo de una vida presentada como dañada e incomprensible, a reconciliarse con sus enemigos del colegio y a trascender fronteras terrenales que parecen infranqueables.

A este respecto, cabe señalar que el *ethos* barroco —entendido bajo esos términos— se aprecia en un sentido que podríamos denominar sentimental o temperamental. De ser así, resulta pertinente mencionar la manera como Valle, personaje representativo de la cultura occidental en la novela, con tono arrogante y a manera de escarnio, tilda a Ernesto de ser un sentimental por su carácter arrebatado: “Felizmente los sentimentales son grandes valientes o grandes cobardes”, le dice Valle a Ernesto como retándolo, haciéndole ver que, lo que pueda llegar a ser, lo podrá ser solamente por su carácter arrebatado y temperamental; no obstante, ese carácter juega un doble filo en la medida en que lo puede llevar a

⁵ Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, p. 177.

perder la pelea programada con otro niño del colegio, pero también puede consagrarlo.⁶ Aunado a esto, podríamos decir que dicha manera de entender su comportamiento es sesgada y violenta, parte de la visión propia del orden blanco que se impone con superioridad entre los niños. En el caso particular de Ernesto, desde su personalidad compleja y también desde la aparente locura con la que es juzgado por la visión colonial, no se cansa de cuestionar la aparente solidez de los cimientos de ese mundo. A este respecto, resulta interesante cómo Echeverría emplea el comportamiento de Alonso Quijano para explicar el ímpetu propio del *ethos* barroco. Si Quijano busca volver a la vida nuevamente la España soterrada de un tiempo glorioso y aventurero, Ernesto busca, mediante una puesta en escena mágico-ritual, reencantar el mundo mítico de la cultura andina del Perú. Según el autor, en su ensayo *Meditaciones sobre el barroquismo I. Alonso Quijano y los indios*, fue Unamuno quien, inspirado en el comportamiento de Quijano, emprendió la tarea de

Re-encantar y remitificar la vida social de España, a la que percibía hundida en el pragmatismo más plano y opaco, en una sensatez hostil a todo vuelo metafísico, enemigadel mito, afirmadora a su manera de ese “desencantamiento” propio del mundo modernodescrito por Max Weber [...] Don Quijote, esto es, la locura de Alonso Quijano, es para Unamuno el resultado de la resistencia de este hidalgo al enterramiento de la España heroica inspirada por el “sentimiento trágico de la vida”, la España abierta al mundo y a la aventura.⁷

No obstante, hay una diferencia abismal entre Ernesto y Quijano. Y es que Ernesto no está loco, ni se sabe a sí mismo como loco, no representa la locura de un sí mismo que se ha desvinculado de la realidad en su lectura de otro universo. De ahí que resulte violenta la manera en que el mismo Valle llega a nombrar a Ernesto “el Quijote de Abancay”.⁸

⁶ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 131.

⁷ Echeverría, *Modernidad y blanquitud...*, p. 183.

⁸ Arguedas, *op. cit.*, p. 133.

En ese sentido, Valle representa el mismo sistema colonial que tilda de loco a quien, desde la perspectiva del *ethos* realista, no se inserta en lo real. Aunado a esto está la impresión que el común de sus compañeros tiene de él como un “forastero melancólico”, es decir, un personaje que —a los ojos de los demás— da la apariencia de vagabundear o de no encontrar su lugar en el mundo. Esos ojos representan la visión colonial que lo relega a un punto de locura; sin embargo, ese no es el punto de medida con el que Arguedas presenta a Ernesto. Éste, como se sabe, representa la visión andina. Es a través de esa visión que intentará invertir el sentido común, “hacer vivible lo invivable”⁹ —como diría Echeverría— o darle la vuelta a la condición que le ha tocado vivir. Para ello recurre al mito, a lo que éste tiene de trasgresor y disidente.

La obra de José María Arguedas, particularmente su novela *Los ríos profundos*, es fundamental para la comprensión del modo en que opera el *ethos* barroco en América Latina. Esta novela ha pasado a la historia por retratar —a partir de la visión lírica de Arguedas— aspectos esenciales de la región andina del Perú. Las implicaciones que dicha novela tuvo en el pensamiento de Echeverría, las da a conocer Francisco Mancera en un ensayo homenaje a la vida y obra del filósofo ecuatoriano, el cual justo lleva por nombre “Los ríos profundos”. Ahí, en breves páginas, Francisco Mancera da una serie de pautas y claves para reflexionar en torno a por qué el propio Echeverría recomendaba esta obra para tener un acercamiento a la discusión en torno a la modernidad, lo barroco y el mestizaje en América Latina.¹⁰ Según lo señalado por Mancera, Echeverría hacía ver que el *ethos* barroco estaba —ahí de trasfondo— en el discurso crítico de *Los ríos profundos* y en el abigarrado modo de ser de Ernesto, protagonista de la novela. Si la novela de Arguedas y su forma de retratar la vida de los indios parece iluminar o ir en sintonía con el pensamiento crítico de Bolívar es porque

⁹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, p. 37.

¹⁰ Véase “Los ríos profundos”, en Francisco Mancera *et al.*, *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, México, Ítaca, 2012, pp. 339-340.

Ése fue (según Bolívar), el verdadero punto de partida del *ethos* barroco: el deseo desesperado de la población indígena, desarraigada y descendiente de los vencidos en la conquista, por sobrevivir integrándose a las ciudades mestizas del virreinato y así rescatar —desde la clandestinidad y a través de las formas más abigarradas de transgresión económica, lingüística, religiosa y erótica—, un mundo de vida que fue derrotado, reprimido y aniquilado.¹¹

El punto de referencia del cual parte Bolívar para proponer un modelo de interpretación crítico del proceso de conquista y colonización en América Latina es el modo o la estrategia espontánea que comunidades de indios de distintas regiones han ido orquestando para sobrevivir a una situación de sometimiento. Siguiendo esta línea de interpretación, la pregunta básica de la cual se podría partir es ésta: ¿en qué sentido es pertinente establecer una relación entre la obra de Arguedas y la de Echeverría, en particular entre la narrativa de *Los ríos profundos* y la teoría del *ethos* barroco? Mancera, en su ensayo, hace apenas un esbozo y traza una serie de parámetros a partir de los cuales se puede llegar a establecer una relación. Si bien es cierto que dicho ensayo da cuenta de cómo ciertos rasgos de la narrativa arguediana iluminaban el discurso crítico de Bolívar, también es cierto que dicho autor se inclina por hacer ver que, en última instancia, el personaje de la novela se cierra a la posibilidad de una forma de supervivencia, no construye los medios propios que lo harían integrarse ni propone formas nuevas de socialidad. A modo de conclusión, Mancera señala en su ensayo:

En *Los ríos profundos* una forma barroca de la afirmación de la vida es para aquellos que desesperadamente desean salir del drama profundo de su historia y escenifican otro drama, teatralizan una existencia vestidos con las variadas identidades sociales y políticas que, aunque en el aire, les asegura la supervivencia. Pero esa posibilidad le está negada a Ernesto. En

¹¹ *Ibid.*, pp. 338-339.

Pedro Páramo tampoco hay lugar para las identidades; éstas se disuelven como se disuelven los personajes, que son sombras, y los recuerdos, que son sonidos.¹²

Lo que Mancera parece no tomar en cuenta respecto del comportamiento de Ernesto es que, lo que hace del *ethos* barroco una estrategia que se niega a consentir el sacrificio de formas de vida pasadas, es justo la experiencia que tiene de éstas como sometidas por el orden blanco occidental dominante. En ese sentido, la interpretación que propone Mancera de *Los ríos profundos* no sólo es desalentadora, también es injusta. La postura de Ernesto no se lamenta sin más de lo que pasó, es decir, no se afirma en la destrucción del mundo andino; por el contrario, se afirma en lo que de vital y palpitante hay en él. Es así que construye una forma subrepticia de resistencia a través de la cual esas antiguas formas de la cultura popular quechua-andina perduran e incluso sostienen el mundo actual al amenazar con hacer temblar y poner de cabeza el mismo orden blanco occidental dominante. Esto se puede apreciar claramente en la disposición que tiene el muro incaico al sostener los edificios coloniales. En el estudio que hace de *Los ríos profundos*, Carlos Huamán señala lo siguiente: “Todas las piedras poseen poderes mágicos, pueden caminar por las noches y retornar de día a su lugar inicial. Esas piedras se juntan, se abrazan por acción del inca y, por eso mismo, el invasor no las pudo destruir, al contrario, se valió de ellas para construir sus propios edificios como la Catedral del Cusco”.¹³

Esta apreciación bien se podría asociar con la estrategia propia del *ethos* barroco que, de algún modo, busca invertir el orden blanco occidental dominante. En el intento de dicho orden por servirse de los restos del antiguo código civilizatorio, es el antiguo código civilizatorio quien se sirve de aquél para sobrevivir e imponer su disposición arquitectónica y espacial a la estructura colonial que aparentemente sostiene.

¹² *Ibid.*, p. 342.

¹³ Huamán, *op. cit.*, p. 207.

El *ethos* barroco, en su estrategia subrepticia que se vale del mestizaje y la codigofagia, no se contenta con el orden establecido por la conquista; por el contrario, busca los medios necesarios para afirmarse y rehacerse.

A mi modo de ver, esta relación puede quedar de manifiesto a partir de lo que en la novela se presenta como la constitución misma de Ernesto como sujeto; es decir, más que hacer de éste un personaje homogéneo, lo que en él se pondría de manifiesto es el grado de complejidad y abigarramiento en el que opera el *ethos* barroco. Abigarramiento en el entendido que le da René Zavaleta a dicho concepto a partir de lo que él, conforme a determinada situación social en la Bolivia de su tiempo, concibe como “formación social abigarrada”, es decir, como una sociedad en una condición múltiple y sumamente compleja pero que, no obstante, posee su propia coherencia interna y capacidad para adaptar simultáneamente diversos tiempos, espacios y lenguas.¹⁴ El mismo Arguedas es ejemplo de ello al definirse a sí mismo como un “individuo quechua moderno [que] como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.¹⁵ Así pues, lo que yo considero más pertinente como lectura interpretativa, en oposición a lo señalado por Francisco Mancera, es que, justo a raíz de la personalidad abigarrada de Ernesto, es posible hablar de lo barroco como una estrategia de supervivencia. Su melancolía, su ímpetu por recomponer lo destruido, no cancela la posibilidad misma de ver, en la narrativa de Arguedas, una propuesta coherente y propositiva con la propuesta misma de Echeverría. Ambos apuntan, desde sus propios medios, a un proyecto futuro de modernidad latinoamericana. Ahora bien, yo confirmo esto al tomar en cuenta, más allá de lo señalado por Mancera y Echeverría, la forma en que, desde la crítica literaria contemporánea, se ha analizado la obra de Arguedas. En especial, Cornejo Polar —en *Escribir en el aire*— en-

¹⁴ Véase Luis H. Antezana, *La diversidad social en Zavaleta Mercado*, La Paz, CEBEM, 1991, pp. 109-160.

¹⁵ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACP, 2003, p. 191.

cuentra que la narrativa de Arguedas es una propuesta que va más allá del indigenismo y se inserta en una discursividad crítica que pugna por una modernidad de orden distinto.¹⁶ Asimismo, esta propuesta no se sustenta en un sujeto monolítico hecho de una sola pieza —como si se tratara de un todo coherente—, ni siquiera se trata de presentar una dualidad contrapuesta —la forma como se suele presentar el desgarramiento que padece el mestizo cuando se coloca escindido entre dos mundos—, se sustenta más bien en la constitución o la formación de un sujeto que es sintomático de una modernidad en ciernes, soterrada, heterogénea y alternativa. En ese sentido, la melancolía del mestizo aindiado a la cual podemos considerar que alude la novela se puede entender no sólo como algo que “entorpece” al protagonista, que lo sujeta a una ineludible condición premoderna o que lo deja atrapado entre dos mundos, sino como una forma de transgresión de la propia condición conflictiva que trae consigo la modernidad impuesta a manos de los conquistadores y a raíz del sometimiento y la colonización.

Parto de considerar, como algo constitutivo de la sujetividad de Ernesto, a la melancolía. Si bien lo que le da vitalidad a su persona es el mundo andino, también es cierto que no es insensible al sufrimiento de este mundo sometido por el orden blanco occidental dominante. De ello se desprende cierta melancolía que, más que doblegarlo, lo incita a rebelarse. Asimismo, considero importante denominarlo mestizo porque, partiendo de la forma como Echeverría entiende el mestizaje cultural, considero que el narrador protagonista de *Los ríos profundos*, más que enclaustrarse en lo propio o en lo originario, se afirma en una “forma tercera” que se abre camino entre dos códigos heterogéneos, es decir, Ernesto es partícipe del dinamismo propio del mestizaje en su constitución de sujeto heterogéneo que alberga de forma efervescente distintas lenguas y distintas temporalidades. Por último, considero oportuno adjetivar el concepto mestizo como mestizo aindiado porque, si bien

¹⁶ Véase Antonio Cornejo Polar, “Capítulo tercero. Piedra de sangre hirviente: los múltiples retos de la modernización heterogénea”, en Cornejo Polar, *op. cit.*, pp. 147-214.

la narrativa de Arguedas se abre a una perspectiva de futuro, ese futuro es y se constituye a partir del mundo andino que prevalece todavía en la cultura popular quechua, en los *ayllus* donde Ernesto se crió o en los barrios alegres donde los indios encuentran una forma subrepticia de recreación. En ese sentido, la reivindicación que Arguedas hace de formas de vida pasadas es central en la perspectiva que su obra tiene de cara al futuro. Esta idea también la podemos encontrar representada simbólicamente en las piedras del muro incaico que aparecen en el punto inicial de la novela. En relación a esto, Carlos Huamán señala lo siguiente:

Las piedras parecen interrogar: ¿de dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿adónde vamos?; a fin de conocer y reconocer, desde el presente, el pasado, y permitir al hombre su proyección futura. Esas piedras guardan vivos testimonios de los pueblos andinos, en tanto concentradoras de memoria, de una vida que pasa como río mojándolo todo.¹⁷

Dicho esto, podemos profundizar de forma más pormenorizada en el contenido de la novela, plantear —bajo los parámetros anteriormente señalados— una propuesta de interpretación del modo de comportamiento propio de Ernesto. Desde nuestra propia lectura de *Los ríos profundos* podríamos ahondar en la personalidad de Ernesto, en ese modo suyo de ser y preguntarnos por qué tanta melancolía depositada al interior de dicho personaje. Arguedas intenta expresar a través de la personalidad de Ernesto, quien es todavía un niño, el conflicto existencial que padecen ciertos mestizos aindiados, aquellos que ven como una tragedia la humillación y el sufrimiento que lo hispano o lo occidental, como cultura oficial y hegemónica, le hace pasar al mundo andino. Al ser sensible al sufrimiento de este mundo, Ernesto ve cómo el pongo,¹⁸

¹⁷ Huamán, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸ Indio de hacienda que sirve gratuitamente, por turno, en la casa del amo.

el árbol de cedrón y las piedras del muro incaico, se retuercen de dolor.¹⁹ Estos tres elementos, representativos de dicha desgracia, al manifestar su presencia parecen llorar, quejarse, hacer explícito el mismo dolor de la tierra.

Las piedras del muro incaico, el cual soporta una construcción colonial, representan la condición de los incas al verse derrotados por los conquistadores españoles. Esta imagen sombría alude a cómo la concepción de la conquista se fue configurando de manera negativa e incluso traumática conforme a lo vivido posteriormente, es decir, tomando en cuenta las formas serviles de trabajo que dicho acontecimiento trajo consigo, las cuales se establecieron durante el periodo de colonización. Así pues, esta concepción hace ver la historia de la región andina del Perú como marcada por la tragedia de la conquista, no solo para el régimen incaico vencido, sino para todos los pueblos que, sometidos a la misma explotación a manos de los españoles, se sintieron identificados como parte de esa misma tragedia. Cuando un borracho se acerca tambaleándose al muro incaico para orinar sobre él, Arguedas hace ver cómo se le pierde el respeto a esa cultura ancestral hasta humillarla. Es así como los incas, representados a través de las piedras del muro incaico, parecen estar soportando el peso de la humillación que significó la Conquista. No obstante, visto desde la perspectiva del mito de *Inkarri*, esa aparente derrota a manos de los españoles no es tal. Con esto trato de decir que, así como Ernesto puede ser sensible al estado de ruina en el que se encuentran los muros, puede sentir también la fuerza vital que palpita en todas y cada una de sus piedras.

Este cataclismo cósmico que tuvo su origen en la muerte del Inca como consumación de la Conquista, parece verse reflejado en el modo de ser de los indios colonos,²⁰ en “la imagen humillada del pongo”.²¹ A este respecto, resulta necesario señalar que en la narrativa de Arguedas

¹⁹ Arguedas, *op. cit.*, pp. 10-30.

²⁰ Indios que pertenecen a las haciendas.

²¹ Arguedas, *op. cit.*, p. 11.

existe una diferencia entre indios sometidos, como lo son el pongo o los indios colonos, e indios de resistencia, como es el caso de Ernesto y las chicheras, quienes se amotinan para repartir la sal entre las indias de las haciendas. El pongo que trabaja para el tío de Ernesto —dueño de grandes haciendas— ha perdido la capacidad del lenguaje; ya no es capaz de manifestar lo que piensa ni siente con plena libertad, como si el paso de un tiempo opresor le fuese templando su voluntad. Y la naturaleza, representada a través del árbol de cedrón que adorna la casa del hacendado, muestra una cara gris, algo le aflige desgarrando su interior. Ante estas imágenes, se podría asegurar que nada crece de forma libre y fuerte en el entorno hostil de las haciendas; se menosprecia la parte activa que pueda tener el árbol y el pongo en el proceso de producción. Nada más apropiado que la vida de los colonos para comprender esto. No son autosuficientes, no hay nada que puedan darse a sí mismos. Tan es así que no pueden tomar algo para sí, porque entonces se considera robo. Mientras que los indios que pertenecen a un *ayllu*²² son libres dado que tienen algo por qué luchar: la comunidad, la tierra, aquello que hace posible su autonomía asediada siempre por la ambición de las haciendas. Los indios colonos tienen una identidad colectiva porque pertenecen y trabajan para una hacienda; en tanto que viven en tierra ajena, sin la forma de vida comunitaria que se cultiva en los *ayllus*, no son autosuficientes.

Resulta necesario mencionar que la imagen del árbol de cedrón no sólo alude al sufrimiento del pongo en un sentido figurado. Según la reivindicación que Arguedas hace de algunos mitos post-hispánicos —con una visión idealizada del pasado, en especial del régimen incaico como un régimen benévolo—, los incas sabían cómo tratar a la naturaleza y, a su vez, la naturaleza se sentía a gusto con ese trato, al grado de dejarse hacer. En cambio, como se aprecia en el siguiente diá-

²² Comunidad de indios libres.

logo entre Ernesto y su padre, los españoles propician un trato agreste, desconsiderado para con la otra parte: la naturaleza.

—¿Cantan de noche las piedras?

—Es posible.

—Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con “encanto” y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y éstas con que levantaron la catedral?

—Los españoles las cincelaron [...] Golpeándolas con cinceles les quitaron el “encanto”.²³

En el mundo del colegio al que asiste Ernesto, Arguedas intenta poner en escena la discriminación que se da en la región andina del Perú entre grupos o personajes que, por mencionar lo más extremo de una gran diversidad social y cultural, se asocian con lo andino o lo hispano, lo bajo o lo alto, la sierra o la costa. Para el común de sus compañeros del colegio, quienes han crecido con la pretensión de adaptarse al orden social establecido por el sistema colonial, las tres escenas o imágenes antes mencionadas ya son incomprensibles, insondables. Conforme a lo que aspiran llegar a ser, ninguno está dispuesto a sensibilizarse por la forma en que son tratados los indios colonos, por su relación servil de dependencia con los hacendados, los dueños de la tierra. Mientras que Ernesto quiere comprender a los colonos, su naturaleza, su mutismo, saber por qué no le responden, para la mayoría de sus compañeros esta forma de vida servil ya no causa ningún asombro, ninguna indignación. En ese sentido, ya no les es un problema existencial. Al contrario, si algo se les presenta como una necesidad es la de reprimir en sí mismos dicha indignación porque, de no ser así, resultaría imposible adaptarse —con la conciencia tranquila, segura de sí misma— a la forma de vida que conlleva este orden social. En ese sentido, se amordaza la experiencia de

²³ *Ibid.*, p. 18.

esa forma de vida andina como ya vencida y enterrada porque, de no ser así, se corre el riesgo de morir con ella.

Ante esta discriminación, Arguedas pretende hacer ver, mediante su forma sencilla y sensible de comprender el mundo de la sierra andina del Perú, que todos esos gestos de inconformidad en Ernesto, mezcla de aflicción y de rabia, no son incoherencias. Ernesto es presa fácil de una indignación que le pone a hervir la sangre, con ganas de defenderse contra la injusticia social; dicho de otra manera, es presa fácil de un sentimiento del cual parece provenir una fuerza desbocada que da origen a una forma de rebelión hecha de pura efervescencia y descontento social. Esta indignación es acallada por la prédica colonial católica cuando se borra del “lenguaje de los ayllus” su sentido subversivo, es decir, cuando desaparece el tono combativo con el que se reivindican ciertos derechos. El padre Linares, como director del colegio y predicador de Abancay —región central de la novela—, es el representante del orden colonial y su moral perversa. Por una parte, condena esa fuerza mágica como una manifestación arrebatada de coraje que debe reprimirse a través del castigo; por la otra, legitima la explotación y el sufrimiento que padecen los colonos como algo digno de vivir. La “imagen humillada del pongo”, por mencionar el ejemplo más representativo, alude a la forma en que los colonos asumen como propia esta condición degradante y, al asumirla, son recompensados. Conformes con esto, los indios de hacienda desconocen ya el lenguaje de los ayllus; debido a ello no hacen uso de la palabra para intervenir y dar a conocer su punto de vista y, así, decidir entre ellos lo más conveniente para su comunidad. Ante el desconcierto que le provoca dicho modo de ser de los colonos, Ernesto hace ver que “ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron”.²⁴

²⁴ *Ibid.*, pp. 57-58.

De igual manera, la cultura popular quechua-andina, al perder su sentido subversivo, se vuelve una reivindicación pintoresca de lo andino sin una concepción del mundo digna de revalorarse, por ello no posee ningún potencial para hacer estallar una rebelión. En ese sentido, el lenguaje de los *ayllus* se entiende de forma libre, sin temor alguno a expresar lo que siente —incluso— por una vía violenta. Como se puede apreciar en la primera novela de Arguedas, titulada *Yawar fiesta*, las fiestas de tradición andina post-hispánicas, de gran importancia para las comunidades indígenas, tienen una dimensión subversiva y violenta en tanto que alientan la combatividad de los indios y los llama a derramar sangre. Es esa combatividad lo que la prédica colonial católica adormece o atrofia. Mientras el padre Linares incita a los colonos a que conciban su sufrimiento como una cruz que es necesario cargar para la salvación, la rebelión de las chicheras, como una fuerza que viene del pueblo, pretende llenarlos de rabia, pretende hacerlos combativos para que hagan justicia por sí mismos.

Tomando en cuenta lo anterior, nos podríamos preguntar cuál es el precio que se debe pagar por ascender en la escala social. El éxito social que hace deseable el mismo sistema colonial conlleva una tragedia para los indios, porque es a costa de abandonar y menospreciar su propia cultura. Para un hijo de mestizos, desde el enfoque occidental, aindiarse es condenarse a quedar rezagado; es rebajarse a formar parte de la cultura popular andina. De ahí que Ernesto, al igual que su padre, quien mantiene un vínculo muy estrecho con los indios al ampararlos, al abrirles las puertas de su casa, rechace la vía del éxito. Así mismo, gracias a que su padre nunca rompió con el vínculo que lo unía a ese mundo andino, Ernesto es sensible a la vida en los *ayllus*. A pesar de ser hijo de mestizos, creció en el seno de una comunidad de indios libres, fue copartícipe de sus costumbres, de sus fiestas y, en general, de su forma de convivencia social. De ahí también que encuentre su forma adecuada de expresión en la música, en la poesía y en el canto a través

de los huaynos,²⁵ es decir, en todo aquello que forma parte y le da voz a la cultura popular quechua-andina. Cabe mencionar que dicha cultura popular que subsiste al interior de la ciudad de Abancay sólo encuentra su lugar apropiado de expresión en el barrio de Huanupata, el cual escapa al control de las haciendas. Es un barrio repugnante —según el parecer de los grandes hacendados— famoso por sus chicherías donde se congrega la gente del barrio, es decir, una gran diversidad de gente que, conforme a su oficio, se asocia a la cultura popular. Si es el único barrio alegre de la región, como lo menciona Ernesto, es por los huaynos que se tocan y bailan al interior de las chicherías. Así, su lugar de origen es éste, más allá del sistema colonial al que parece ser arrojado de forma desamparada.

En contraste, por parte de los personajes más distinguidos del colegio, “maduros”, con un porvenir brillante, con un papel o una vocación ya perfilada en la sociedad —hacendado, soldado, hombre de letras—, hay una incompreensión, un desprecio inevitable y espontáneo hacia las manifestaciones de la cultura popular quechua-andina, simplemente no las entienden. Y precisamente este mundo al interior del colegio es hostil por la discriminación que existe hacia dichas manifestaciones. Romero, quien es uno de los compañeros más cercanos a Ernesto porque comparte su gusto por los huaynos, hace ver su incomodidad ante Gerardo, el hijo distinguido del comandante: “Ese Gerardo le habla a uno, lo hace hacer a uno otras cosas. No es que se harte uno del huayno. Pero él no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama”.²⁶

Si nos enfocamos en el modo en que se concibe lo andino más allá del colegio, podremos darnos cuenta de cómo se le asigna un lugar menor, de cómo se ve confinado a lo barrial, a lo popular o a la pobreza. Basta con recordar el aspecto sucio del pongo y el olor a orines que despiden el

²⁵ Canción y baile popular de origen incaico.

²⁶ *Ibid.*, pp. 264-265.

muro incaico para, de esta manera, comprender cómo es que la cultura andina se presenta en la novela ya en su forma degradada, de ahí que se asocie con la suciedad. Ahora bien, quienes forman o se conciben a sí mismos como parte de esa cultura están acostumbrados a la suciedad, por ello la asumen con toda naturalidad. Ernesto, por ejemplo, está familiarizado desde su niñez con el olor a “suciedad de telas de lana”,²⁷ sabe que forma parte de su mundo y no le opone ningún tipo de rechazo. Incluso —como se puede apreciar en uno de los cuentos de Arguedas titulado “El sueño del pongo”— el excremento, comprendido desde la experiencia de los de abajo, desde su sabiduría, tiene un valor positivo. Por eso el pongo, en su sueño, que deja entrever un deseo de venganza y de ajuste de cuentas con el patrón, se deja embadurnar todo el cuerpo de excremento. Y el patrón, en cambio, es el que se siente realmente humillado al tener que verse rebajado a lamer el cuerpo de su sirviente.

Ahora bien, lo mencionado anteriormente gira en torno al modo de ser de Ernesto como mestizo aindiado y su reivindicación del mundo andino. Lo que se intenta ahora, a modo de complemento, es contraponer esta postura del mestizo aindiado manifestada en Ernesto con una diferente que es la del mestizo hijo de indios. En una de las versiones post-hispánicas del mito de *Inkarri* que Arguedas, Roel Pineda y Ortiz Rescaniere recogen²⁸ se describe el despertar de una nueva generación de comuneros de Puquio que ya no se conforma con las relaciones sociales establecidas, tanto al interior como al exterior de su comunidad. Estos “mestizos hijos de indios” se hacen del poder, dejan de rendirle pleitesía e incluso le pierden el respeto a toda forma de autoridad inquestionable, tanto en lo andino como en lo hispano. De igual manera, desconocen su origen al cortar el cordón umbilical que los hace depender de la madre naturaleza, y ya no la veneran más; se vuelven autosu-

²⁷ *Ibid.*, p. 229.

²⁸ José María Arguedas y Josafat Roel Pineda, “El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio”, en Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973, p. 231.

ficientes. Al tomar esta iniciativa, pretenden echar a andar un proyecto de modernización, una nueva dinámica en la que la comunidad misma gane autonomía y poder abriéndose a lo que la modernidad le ofrece, es decir, abriéndose a nuevas tecnologías que adquieren un valor distinto en tanto que son recursos que la comunidad se da a sí misma. La interpretación que los viejos comuneros hacen de esta intervención, si bien la consideran insolente, es en última instancia esperanzadora en tanto que la ven como una manifestación del mito de *Inkarri*. Sienten orgullo de esa generación compuesta de mestizos hijos de indios porque, si bien se han apropiado de algunas formas culturales de origen occidental, nacieron en el seno de la comunidad y defienden su autonomía.

Resulta interesante ver cómo la iniciativa de esta nueva generación de comuneros de Puquio, en tanto que sus condiciones y necesidades son otras, parece ir en una dirección opuesta a la iniciativa que podría tener un mestizo aindiado. Con ello se abre camino a un tercer grupo de indios que, como nos lo hace ver el personaje de Antero en *Los ríos profundos*, afirma lo que él es tomando distancia de los indios colonos y desentendiéndose del carácter mágico-ritual del mundo andino. Mientras que el aindiarse resulta una necesidad de ciertos mestizos melancólicos y rebeldes como Ernesto, incapaces de adaptarse a las reglas y a la jerarquía social del sistema colonial, los mestizos hijos de indios, si bien tampoco están conformes con el sistema colonial y ven por la comunidad, no ven como una necesidad el hecho de aindiarse y hacer una reivindicación mágico-ritual del mundo andino. A esta nueva generación de cholos emergentes les molesta que no los tomen en serio, que hagan de su mundo un “idilio colorista”.²⁹ Inconformes con esta postura, exigen que se tome en cuenta su mundo más allá de la cultura popular. En otras palabras, no quieren que se reivindique su cultura sólo por la música o la danza. Por eso desprecian a todos aquellos que, a la manera de Ernesto —quien es todavía un niño—, ven un idilio

²⁹ Véase Xavier Albó (comp.), “Creencias del misti frente al Aymara”, en *Raíces de América. El mundo Aymara*, Madrid, Alianza Editorial/UNESCO, 1988.

colorista en las formas culturales de origen andino, es decir, desprecian a todos esos melancólicos mestizos aindiados que sólo se acercan a su cultura buscando un consuelo, algo que dote de sentido su existencia carente de identidad al gravitar entre dos mundos.

Algo semejante sucede con la religión profesada en la comunidad de Puquio. Los mistis, entre muchas otras razones, menosprecian a las comunidades indígenas por sus creencias religiosas y, a su vez, quienes integran la nueva generación de comuneros ya no quieren ser concebidos como salvajes o paganos, adoradores de piedras, ríos o montañas. Al final, los miembros de esta llamada “nueva generación” dejan de llevar consigo ese sistema de creencias tan esencial en los viejos para comprender lo que sucede en el mundo. Sin embargo, no lo hacen para obtener prestigio y reconocimiento por parte de los mistis; a fin de cuentas, no dejan de manifestar su desprecio hacia quienes se han encargado de humillarlos y explotarlos. Pero sí consideran que las prácticas derivadas de este sistema de creencias son inservibles para los fines políticos de la comunidad. En ese sentido se apropian del discurso de la modernidad y asumen que el abandono o separación de lo religioso y lo político es para bien de la comunidad. De ahí que esta nueva generación considere su iniciativa como un “escepticismo liberador”.³⁰

No obstante, hacer callar la voz de los viejos comuneros, como sucede en los cabildos de Puquio, es amordazar también el mensaje del mito, su lenguaje particular, el cual, en buena medida, va dirigido a la naturaleza. Ernesto, por ejemplo, cuando le habla a los ríos y a las montañas, sabe que no habla al vacío, sabe que cada uno, como objeto cósmico o sagrado, con una vida propia, es sensible a lo que él siente y dice. Por eso sabe también que cada uno de estos elementos lo escucha y tiene algo que decir. Lo trágico de la iniciativa de los comuneros de Puquio, por consiguiente, es que, en tanto que ya no se le pide nada a la naturaleza, se va perdiendo la capacidad humana para hablar y establecer

³⁰ Arguedas y Pineda, *op. cit.*, p. 235.

un acuerdo con ella. Fuera del horizonte humano de comprensión, tan sólo importa saber de ella como recurso de explotación. Lejos de dicho escepticismo liberador, Ernesto reconoce que su constitución ontológica tiene algo que ver con la naturaleza, que algo lo liga a ella, y reconoce también que este vínculo existencial se establece a través de la cultura popular quechua-andina:

Los naturales llaman tuya a la calandria [...]. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres...³¹

El murmullo de los ríos y del viento, el volar y el cantar de las aves, son elementos para componer huaynos, una de las más valiosas formas de expresión andina. Sin la música, que en buena medida es música de protesta, esa cultura se quedaría muda. En ese sentido, la cultura popular quechua-andina se origina a través de su relación cotidiana con la naturaleza. Cuando se decide tomar distancia de ella al no ver en sus expresiones una utilidad práctica, todos aquellos elementos que alguna vez causaron inspiración e hicieron cantar a los indios van perdiendo su gracia y su encanto hasta volverse comunes y corrientes.

Dicho esto, resulta necesario mencionar que, comprendido desde la subjetividad abigarrada de Ernesto, el *ethos* barroco presenta una estrategia de supervivencia muy particular que resulta diametralmente opuesta a la postura de los comuneros de Puquio, la cual podríamos concebir como realista y desencantada del discurso mítico. Con esto quiero decir que, si lo barroco ofrece una estrategia de supervivencia es porque ofrece también un proyecto alternativo de modernidad. Esta alter-

³¹ Arguedas, *op. cit.*, p. 197.

nativa se construye, en buena medida, a partir de la conflictividad que atraviesa la vida del propio personaje, una sensibilidad particular hacia la naturaleza y las formas de vida pasadas. El hecho de que Ernesto, como paradigma del comportamiento barroco, posea cierta sensibilidad o cierto temperamento melancólico hace que dicho proyecto —por mencionar tan sólo algunas particularidades que son sustanciales en él— sea distinto a otros vinculados con la modernidad, los cuales no son sensibles ni al estrecho vínculo que se tiene con la naturaleza ni al vínculo afectivo que se tiene con formas de vida pasadas, soterradas o premodernas. Así pues, el proyecto de modernidad que trae consigo la estrategia barroca, parte de establecer una relación distinta con la naturaleza. De entrada, va más allá de considerar a ésta un mero objeto de explotación. En ese sentido, dicha estrategia es una propuesta que, si bien se presenta abigarrada o conflictiva, pretende ser propositiva para con la vida de otros, ya sean formas de vida pasadas, lenguas o elementos mágico de la naturaleza. Por eso mismo, tal y como nos lo permite entender el análisis que Cornejo Polar hace de *Los ríos profundos*, se podría decir que en la voz de Ernesto hablan muchas voces. Mientras la mayoría de sus compañeros concibe como arrebatada toda manifestación efímera de rebelión, Ernesto dispone de una visión distinta de lo que sucede en su entorno, la cual parece reencantar, a través del mito, el juego y el canto, un mundo desprovisto de ternura.

El símbolo mágico que en la cultura quechua-andina alberga la conflictividad propia de Ernesto, su carácter heterogéneo y heteróclito como señala Cornejo Polar, se encuentra en las piedras del muro incaico que rompen en hervor. No obstante, lo que ve Ernesto en esas piedras es el *Yawar mayu*, es decir, los ríos de sangre, la mezcla y la reverberación de diversos estados o elementos en ebullición. Tal y como lo señala Carlos Huamán:

Este símbolo positivo/negativo, vivificador y destructivo, vinculado con la tradición quechua-andina, muestra su carácter multisémico traducido en

la vida y obra literaria de Arguedas: violencia (el río revuelto que lo arrastra todo), hervor (calor y movimiento del líquido que hierve, y su capacidad de modificar, de ablandar los objetos sólidos que sumerge). La conflictividad, la violencia de la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, lo extranjero y lo autóctono, que caracteriza al mundo andino, su poderosa capacidad de resistencia, todo ello encuentra en el Yawar mayu su símbolo, su esencia, su materia.³²

Este símbolo quechua-andino refleja, en sintonía con el *ethos* barroco, una forma de transformación y de apertura a lo que está por venir. Cuando Echeverría habla de mestizaje cultural, no lo hace para figurar un proceso armonioso de homogeneización; lo hace para resignificar ese concepto a través de lo que él entiende por codigofagia.

³² Huamán, *op. cit.*, p. 214.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966.
- _____, “No soy un aculturado”, en Juan Larco (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 281-283.
- _____, y Josafat Roel Pineda, “El mito de Inkari y la comunidad de Puquio”, en Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.
- _____, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____, “El sueño del pongó”, en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- _____, *Yawar fiesta* (Fiesta de sangre), Lima, Editorial Horizonte, 1988.
- _____, “Tres versiones del mito de Inkari”, en Xavier Albó (comp.), “Creencias del misti frente al Aymara”, en *Raíces de América. El mundo Aymara*, Madrid, Alianza Editorial/UNESCO, 1988.
- Antezana, Luis H., *La diversidad social en Zavaleta Mercado*, La Paz, CEBEM, 1991.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, CELACP, 2003.
- Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.
- _____, “El ethos barroco”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, El equilibrista/UNAM, 1994.
- _____, *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000.
- _____, *Vuelta de siglo*, México, ERA, 2006.
- _____, *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2010.
- _____, *Definición de la cultura*, México, FCE, Itaca, 2010.
- _____, *Las ilusiones de la modernidad*, México, ERA, 2018.
- Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*, México, FCE, 2007.

- García Venegas, Isaac. *Pensar la libertad: Bolívar Echeverría y el ethos barroco*, Cuadernos del seminario *Modernidad: versiones y dimensiones*, México, UNAM, 2012.
- Huamán, Carlos, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- López-Baralt, Mercedes, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Playor, 1990.
- Mancera, Francisco, et al., *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, México, Ítaca, 2012.
- Oliva Mendoza, Carlos, *Semiótica y capitalismo, ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*, México, Itaca/UNAM, 2013.
- Stern, Steve, *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

DESANDAR EL CAMINO DE LA SERPIENTE:
NÚCLEOS POÉTICOS DE RESISTENCIA CULTURAL
EN EL POEMARIO *KATATAY*

*Florencia Angulo Villán**
*Fernanda Fernández Civalero**

Apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba

De este modo dice Arguedas que el pueblo baja, desde las alturas, hacia la ciudad de Lima. Así describe el movimiento de miles de migrantes que bajan con la fuerza de la serpiente que constriñe y aprisiona. No es una voz individual, pues el sujeto andino no viaja solo; con él camina la comunidad, en un transitar que se hace danza y se refuerza con la música. Con ellos —y en ellos— cantan y danzan los dioses tutelares. Arguedas lo sabe, lo vive, baja con el pueblo y, desde su voz, se escucha el deseo de un *pachakutiy* hecho poesía. *Katatay* (1972), el poemario, es un canto y un camino. Las observaciones y denuncias realizadas por Arguedas sobre la condición migrante son la prueba fehaciente de que el conocimien-

* Universidad Nacional del Jujuy.

to y las vivencias andinas no han perdido terreno en este desconcertante siglo XXI.

Su vigencia radica al menos en dos cuestiones. La primera tiene que ver con su carácter visionario o anticipatorio, coincidente —si se puede pensar— con esa huella utópica detectada por los grandes lectores de su obra a través del tiempo. Esta condición no es quimérica o ilusoria; es especulativa en el amplio sentido del término: el poder mirar más allá de —o mirarse en— y de-velar o des-cubrir un estado de situación latente. El sujeto migrante andino crea desde los lugares que habita nuevas formas de resistencia histórica y cultural, debido al desplazamiento constante de una memoria que se reactiva¹ y que en el discurso se expresa como negociación doble, bicultural y bilingüe.² La segunda cuestión tiene que ver con la trascendencia del movimiento migratorio, con la constatación de que el hombre del Ande sigue moviéndose, sigue desplazándose a través del territorio, porque el movimiento forma parte del modo en que concibe el mundo. Decía Arguedas que numerosos grupos de origen campesino se asentaban en las ciudades y aun en el desconcierto y en el desgarramiento que esto implicaba, se mostraban pujantes y agresivos. Así “la masa algo desconcertada al tiempo de ingresar en la urbe, encontraba pronto su *lugar* en ella, su *punto de apoyo* para asentarse en la ciudad y modificarla. [...] La antigua danza, la antigua fiesta, los antiguos símbolos se renuevan en la urbe latinoamericana, negándose a sí mismos primero y transformándose luego”.³

Su poesía también es actual de varias formas. Es actual por el reconocimiento que la crítica literaria sigue haciendo al difundir nuevas lecturas. La última de ellas acompaña el prólogo a *Katatay*, editado por el diario *La República* y la Casa de la Literatura Peruana en diciembre

¹ Raúl Bueno Chávez, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.

² Julio Noriega Bernuy, *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*, Lima, Pakarina, 2012.

³ José María Arguedas, “La cultura. Un patrimonio difícil de colonizar”, en *Obra Antropológica*, t. 7, Lima, Editorial Horizonte, 2012, p. 453.

del 2019. Allí, Julio Noriega Bernuy destaca la condición de “puente o intermediario” de Arguedas y reconoce que el bilingüismo que constituye su poesía da cuenta de un lenguaje vivo, dinámico y tensivo. Es actual también por ese dinamismo que acabamos de referir, lo que la aleja de las formas convencionales de los cantos tradicionales andinos y la acerca a otros modos de poéticas y ritmos contemporáneos y urbanos, el rap y el trap.⁴

Este latido actual del poemario *Katatay* nos impulsa a conectarlo con una herramienta analítica acuñada por Martin Lienhard que permite leer la complejidad con que se enlazan múltiples discursos y lenguajes. Nos referimos a lo que Lienhard llamó “núcleos mágicos-poéticos”, símbolos significativos del pensamiento andino colocados en lugares estratégicos del texto⁵ en los que se tejen recursos verbales, cinéticos, melódicos y toda clase de ritos y espectáculos.⁶ Su “peso” significativa está en la realidad a la que alude, una sustancia.⁷ Estos núcleos forman parte de un universo en interacción poblado de “alteridades significantes” que interpelan constantemente los momentos de trabajo, de alegría, de descanso, de adivinación y curación, de creación poética, entre algunos aspectos de la vida andina.⁸ Estos elementos “se filtran” por las

⁴ Liberato Kani es, en la actualidad, uno de los representantes más destacados de la música rap en quechua en el Perú y fuera del país. Su música experimental ha trascendido fronteras para presentarse en distintos espacios culturales del continente. Según sus propios dichos: hacer un trabajo o crear en quechua constituye un acto de resistencia, perseverancia y atrevimiento (Revista *Somos Periodismo*). Renata Flores, joven peruana, canta en quechua a ritmo de trap. Su propuesta se escribe en clave feminista, identitaria, combativa, pura protesta y llamado de atención, escribe Gabriela Wiener en la versión digital del diario *La República*, en 2018.

⁵ Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ Lucila Bugallo y Mario Vilca, “Cuidando el ánimo: salud y enfermedad en el mundo andino (Puna y Quebrada de Jujuy, Argentina)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 13 de julio de 2011. En <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/61781>> (fecha de consulta: 14 de mayo de 2018).

porosidades del discurso y se instalan con fuerza desconcertante. Por esta razón, no sólo los poemas significan por sus propios contenidos, sino que forman parte de esta complejidad significativa que aparece en las historias y las prácticas de la ciudad abigarrada de nuestros días, como la llama René Zabaleta Mercado. Cada indicio suma, cada latido de información nos remite a las formas andinas de la cultura.

En este artículo nos ocuparemos de ir desandando el camino espiralado de la serpiente, un camino que recorreremos tomando como puntos de apoyo esos núcleos significativos de la poesía arguediana en los cuatro poemas mayores de *Katatay*:⁹ “A nuestro padre creador Tupac Amaru”;¹⁰ “Oda al Jet”, “Temblar (Katatay)” y “Llamado a algunos doctores”. Proponemos leer este desplazamiento, cuya forma se asemeja al zigzagado de la serpiente,¹¹ como un movimiento envolvente y espiralado. Quizá sea más acertado hablar de tensiones, pues creemos que se trata de dos fuerzas convergentes encarnadas en la imagen de Inkarrí: separación y unión.

La primera fuerza, centrífuga, presenta un movimiento que va del centro a la periferia; la segunda, centrípeta, se desplaza de la periferia al centro.¹² Con la primera referimos a la violenta desterritorialización producida por el desencuentro entre dos mundos, el occidental y el in-

⁹ Leónidas Cevallos Mesones, “José María Arguedas, el poeta”, en José María Arguedas, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. XIII.

¹⁰ En adelante ANPCTA.

¹¹ Mauro Mamani Macedo, *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*, Lima, Ediciones Copé, 2011, p. 78.

¹² Melisa Stocco hace referencia a los estudios de Patricia Beltrán, quien analiza la representación del espacio y la organización social en comunidades aymaras a partir de las categorías fuerzas centrífuga y centrípeta en relación al concepto de *taypi*. Dice la investigadora: “En términos conceptuales y también referidos a la organización social de las comunidades aymaras, Patricia Beltrán lo explica como el lugar de reunión de elementos *awqa* o antagónicos, por lo tanto “el lugar donde pueden vivir las diferencias”, un espacio donde se dan la concentración y la multiplicidad de fuerzas: “una fuerza centrífuga que tiende a alejar uno del otro los dos términos opuestos y una fuerza centrípeta que asegura la mediación”. “El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe”, en *Mundo Amazónico*, vol. 9, núm. 1, 2018, p. 89.

dígena. La segunda será la reterritorialización,¹³ cuyos sentidos se reconocen en conceptos como renovación, resurrección o insurgencia, en el afán contestatario, beligerante y convocante que aparece en cada poema.

El movimiento centrífugo consiste en una fuerza pujante y limitante. Desde el centro —Lima— se empuja hacia afuera, hacia los límites de la ciudad, específicamente, hacia los desiertos que rodean la capital, “cabeza de los falsos wiraqochas”, zonas áridas que constituyen los cinturones de miseria o “cinturones de fuego”, como los llama Arguedas.¹⁴ Una fuerza que obliga a los migrantes a desandar los caminos recorridos, a destejer las memorias, quedando desplazados a los márgenes con sus cantos, sus danzas y sus dioses. La fuerza centrífuga también separa los componentes de una mezcla y —en el caso al que referimos— dispersa a los hombres entre sí, disgrega a las comunidades —los *ayllus*—. ¹⁵ Distanciado de los suyos, destejidos los hilos que lo unen con los otros seres del universo, el ser humano andino se encuentra en la más profunda soledad; pues sólo se concibe como tal en la medida en que forma parte del *ayllu* y cumple con los principios andinos de complementariedad. Marginado y roto el lazo que lo une a su comunidad, no podrá concretarse identitariamente. La pérdida de identidad, la comunidad desmembrada y la aniquilación física y cultural dan como resultado la ruptura de los principios fundamentales de los Andes, dejando aisladas a las personas que pierden la comunicación con el cosmos. Esto da lugar a la orfandad cósmica.

Estamos, entonces, frente a una cultura violentada, fragmentada por las imposiciones occidentales, pues este mundo material irrumpe en el mundo simbólico andino. Sin embargo, esta desterritorialización —tanto geográfica como cultural— sirve como punto de partida y de

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ José María Arguedas, *El indigenismo en el Perú*, México, UNAM, 1979, p. 10.

¹⁵ Josef Estermann, *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006, p. 139.

impulso para un segundo movimiento: una fuerza centrípeta, reivindicatoria, que busca recuperar lo arrebatado. Busca, sobre todo, volver a reunir los espacios y entretejer los viejos hilos desde la fuerza de una tradición acallada que ahora grita, canta y baila con más fuerza que antes. El hombre de los Andes tiene la capacidad de transformar el dolor y la sangre en fuerza y ternura. Como la serpiente, muda de piel para recuperarse del desgaste generado por su desplazamiento, deja atrás lo que le queda pequeño, se deshace de todo aquello que limite o impida su crecimiento. Como *Inkarrí*, su fuerza reside en la espera, en la confianza de que hay un ciclo que cumplir en un “mundo que no descansa”, expresión que se reitera en los distintos poemas.

Se percibe un sujeto que, atravesado por la experiencia migratoria, habla desde distintos espacios, desde la memoria histórica y desde lo intemporal de lo sagrado. Por ello, además de un desplazamiento geográfico, estamos ante ires y venires entre los distintos espacios del mundo andino —*Hanan Pacha, Kay Pacha y Uku Pacha*—, entre un presente y un pasado histórico y un mundo mítico que se evoca en los distintos núcleos mágico-poéticos utilizados por Arguedas.

LOS GÉNEROS PRIMORDIALES Y SUS MEMORIAS

Antes de dar pasos hacia las poesías, convendría decir algo sobre los géneros discursivos utilizados por Arguedas. La categoría género discursivo, una propuesta bajtiniana,¹⁶ nos parece la más apropiada por las siguientes razones. El género convoca una memoria del propio discurso que a lo largo del tiempo ha ido transformándose según las necesidades de los hablantes. Refiere a un pasado y a un presente del enunciado que, en estos textos, es relevante tanto por el tema como por la forma. Otro argumento: el género discursivo tiene una condición histórico-so-

¹⁶ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 248-293.

cial-ideológica que necesariamente debemos recuperar al momento de poner nuestra atención en la producción arguediana. El género es correa de transmisión entre la historia y la lengua, dice Bajtín.¹⁷ Si ponemos esta imagen en relación con la propuesta poética de Arguedas, podríamos afirmar que el canto poético —tal como lo siente y lo expresa en numerosas ocasiones el escritor peruano— es el modo de fluir o la conexión entre el humano y el mundo. El canto se vuelve raíz por la que circula la savia y la sangre, raíz que sostiene el árbol y la memoria primordial, raíz que se expande, moviliza, crece y se arraiga en el tiempo-espacio más allá de los tiempos y espacios particulares o históricos que transitan los habitantes de los Andes.

Haylli, taki, himno y oda —los modos en que el escritor anuncia su canto— dan cuenta de una condición espiritual y sensorial bastante singulares. Todas ellas refieren, en mayor o menor medida, un estado de rebelión y de alabanza. Sobre el *haylli* nos parece importante el estudio pormenorizado realizado por Yaranga Balderrama, un recorrido minucioso del concepto en el que asocia el *haylli* con diversas prácticas pre y post hispánicas. Una de las caracterizaciones expresa que “el haylli es la poesía, canto y música interpretado para celebrar las victorias o los trabajos realizados con éxito en los campos de cultivo. Eran los cánticos interpretados cuando se conducía a los prisioneros de guerra. Eran los cantos de triunfo, a grandes voces, en los que ridiculizaban al enemigo y se vanagloriaban de la victoria sobre ellos”.¹⁸

Su discurso es expresión de victoria y alegría asociada a la siembra, pero también a la guerra, la lucha o la resistencia. Son *haylli* los poemas titulados “A nuestro padre creador Tupac Amaru” y “Oda al Jet”.

“Temblar”, en cambio, es un himno. Como tal, posee un tono de alegría y celebración particular. El himno es, por su origen, un género celebratorio destinado a exaltar un acontecimiento memorable en la his-

¹⁷ *Ibid.*, p. 254.

¹⁸ Abdon Yaranga Valderrama, *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy simipa illan*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, p. 198.

toria de determinada comunidad. Esta definición señala la diferencia con los himnos católicos coloniales utilizados por los misioneros durante la evangelización con el “afán de conseguir la sumisión de los vencidos”.¹⁹ En su camino de transformación, el himno ha servido para “ahondar en el dolor” y “abrir los cauces del llanto”.²⁰ Si el dolor y el miedo son consecuentes a la tradición del canto católico colonial, el “temblar” poético propuesto por Arguedas es inverso, ya que asume como modalidad enunciativa fundamental la admiración y el entusiasmo del yo lírico. Destacamos la reversión y retraducción cultural que propicia el autor. El himno deja de soportar toda la carga occidental presente en la expresión católica para volverse sentir andino y experiencia de religación: “—No es el Sol, es el corazón del Sol, / su resplandor, / su poderoso, su alegre resplandor”.

El mismo afán vitalista se reconoce en el poema titulado “Llamado a algunos doctores”. En tono de proclama o de declaración de principios, este manifiesto es expresión del posicionamiento ético y estético que Arguedas desarrolló tanto en su obra literaria como en sus estudios antropológicos y en otros textos críticos. Lejos de proponer aquí una taxonomía de los cantos arguedianos, esta descripción tiene la intención de mostrar la trascendencia —en el sentido de movimiento constante, de correa de transmisión existente entre la voz y la historia de una sociedad que habita el mundo—, el fluir permanente de una poesía que es canto, danza, baile, que es expresión del conflicto cultural a la vez que alabanza y alegría, orgullo de raza y de coraje.

“A NUESTRO PADRE CREADOR TUPAC AMARU”
O COMO BAJA A LA TIERRA LA SERPIENTE DIOS

Llega el migrante desde los desiertos, baja bailando y cantando el mito. Baja y cerca la ciudad de los “falsos wiraqochas”; con fuerza de serpien-

¹⁹ Julio Noriega Bernuy, *Escritura quechua en el Perú*, Lima, Pakarina, 2011, p. 97.

²⁰ José María Arguedas, “La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita”, en *Obra Antropológica*, t. 2, Lima, Horizonte, 2012, p. 173.

te, constriñe la ciudad colonial. No lo hace con las armas ni con estridencias; lo hace desde la fuerza de la cultura. La tradición se impone envolviendo y absorbiendo las nuevas expresiones culturales para gestar el *pachakutiy*: “Hemos bajado a las ciudades de los señores. Desde allí te hablo. Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva. Aquí estamos, contigo, jefe amado, inolvidable, eterno Amaru.” De esta manera, la voz lírica de ANPCTA entabla un intenso diálogo con la “divinidad muda”.²¹ Es un diálogo en movimiento, pues no se trata de una súplica estática. La voz lírica eleva así una alabanza, un canto. Evoca el mito, la memoria, lo antiguo y lo sagrado: “Tupac Amaru, hijo del Dios Serpiente...”, lo hace desde el baile, desde el rito que se hace camino:

Canto;
bailo la misma danza que danzabas
el mismo canto entono.

En este camino de resistencia, el poema se hace eco de una situación histórica concreta: las migraciones.²² Cuando Cornejo Polar reflexiona sobre la poética migratoria, sostiene que el sujeto que habla se encuentra en un constante ir y venir entre el aquí y el allá, entre el presente y el pasado. Esta doble pertenencia lo orilla a asumir una identidad, descentrada y conflictiva, que multiplica el locus enunciativo y los posibles sentidos:

migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un

²¹ Martin Lienhard, “Pachakutiytaki Canto y poesía quechua de la transformación del mundo”, en *Oralidad*, anuario 9, 1998, p. 36.

²² Este artículo amplía —en parte— un estudio anterior realizado por Fernanda Fernández Civalero y Guadalupe Ficosco: “La voz que clama: de migraciones, retornos y caminos”, presentado en el *III Congreso de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas-Antonio Cornejo Polar*, 6 al 9 de agosto, Lima, 2019.

allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura.²³

El camino del que habla Cornejo Polar es el que realiza el “yo lírico” de ANPCTA, pues migra por distintas densidades tempo-espaciales que se yuxtaponen y acumulan en el presente. Con esta voz transitamos un camino que se desplaza desde las periferias hacia el centro, un movimiento centrípeto que recoge las memorias y las historias de los sujetos desplazados hacia las barriadas: “¡Somos todavía! Voceando tu nombre [...] hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos nuestros pueblos”. Se trata del (des)encuentro entre dos fuerzas, entre dos culturas que empujan hacia direcciones opuestas. También se evidencia el movimiento contrario: una fuerza centrífuga, ejercida desde el centro, que pretende invisibilizar al hombre del Ande y su cultura:

las ametralladoras están reventando las venas,
los sables de hierro están cortando carne humana.

Sobre este poema, Cornejo Polar²⁴ plantea que la retórica de la migración se sitúa entre el presente y el pasado, entre el desarraigo y la nostalgia y entre el centro y sus periferias. Además de esta histórica condición del hombre latinoamericano, se percibe un tercer estado que podría ubicarse “entre” los demás, pues es el que impulsa el movimien-

²³ Antonio Cornejo Polar, “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 1, núms. 6-7-8, 1996, p. 48.

²⁴ Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre de 1996, p. 839.

to centripeto y ondulante entre uno y otro. En este espacio intermedio o *taypi* —lugar donde se encuentran los contrarios— se gesta un impulso reivindicatorio, deseo o fuerza interna que moviliza la lucha y el caminar. Se trata de la potencialidad creadora, explosiva y contenciosa de la cual habla Silvia Rivera Cusicanqui.²⁵ Es la potencia de este poema, pues en él se conjugan la prosa poética y el verso para crear una trama nueva a partir de los viejos hilos de la memoria. La prosa poética (*haylli*) invoca al dios y deja oír la voz plural, la voz del pueblo que, con su paso firme, marca el ritmo acelerado y convocante de hombres que avanzan y aprisionan “al acerado español”. La canción (*taki*) denuncia la opresión del pueblo. Se revela, en una nueva trama, la capacidad revolucionaria / emancipadora de la música, el canto, el mito y lo sagrado.

Los núcleos o símbolos preferidos por Arguedas para dar vida a este *pachakutiy* poético son Amaru e Inkarrí, dioses evocados en el andar y el cantar. La evocación a la serpiente nos remite a los caminos, los desplazamientos y los cauces espiralados, envolventes y zigzagueantes, de los migrantes. Con estos movimientos, la serpiente actualiza el pasado mítico-histórico, recupera la memoria desmembrada que perturba con rabia y transmuta la sangre derramada en fuente de vida y fuerza: “de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte”. Al igual que la serpiente toma su alimento a través de la constricción, el migrante envuelve a la ciudad de los reyes con los “cinturones de fuego”, revuelve el tiempo y cambia las reglas del juego. Ahora los Andes penetran y aprietan a la ciudad colonial: “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo [...] con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos [...] lo estamos envolviendo”.

²⁵ En su libro *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, explica la idea de lo *ch'ixi* —en relación al concepto de *taypi*— como “un modo de pensar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio [...] una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción”. Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015, pp. 310-311.

Como sabemos, el nombre Amaru designa al Dios Serpiente. Con él no sólo se evoca el tiempo mítico, sino también al histórico, pues recupera la lucha político-social de Tupac Amaru (I y II), sujetos históricos y héroes revolucionarios. Esto permite la asociación con un segundo mito: el mito poscolonial de Inkarrí, inspirado en la decapitación de Tupac. La reunión de las partes fragmentadas y mutiladas del Inca nos habla del camino centrípeto que recorren los migrantes —desde las periferias al centro— para recuperar el espacio arrebatado y reivindicar la cultura silenciada.

El cuerpo de Amaru —como las partes de Inkarrí— hará de hilo. Esos nuevos y viejos hilos, con sus movimientos por debajo de la tierra, generan un nuevo hombre —el migrante— en el que habitan los contrarios, donde la lucha y la resistencia se potencian desde la diferencia. Hilos de “hirviente sangre” derramada sobre la “hirviente tierra”, convertida —ahora— en savia que alimenta a los “temibles árboles de la gran selva”. Junto con el hombre y la naturaleza, éstos elevan un “canto endemoniado” que será escuchado por el Dios Serpiente, por Amaru y por Inkarrí, símbolos del *pachakutiy*. Avanza el hombre en contraofensiva, avanza el dios y tiembla la tierra. La sangre de los ancestros —la sangre de los dioses— se convierte en fuente de vida y potencia la lucha: “Del movimiento de los ríos y de las piedras, de la danza de árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre, cada vez más fuerte. ¡Nos estamos levantando, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte!”

Desde el nuevo lugar que ocupa el hombre —el migrante—, desde el margen que ahora es centro, ondula, regresa y retoma el pasado para tomar impulso y hacer posible el *pachakutiy*. “Una lucha que no se hace desde las armas, la pólvora y el acero, sino desde el canto, la pervivencia de la cultura como acto definitivo de resistencia”:²⁶ “con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo”.

²⁶ Fernández y Ficooseco, *op. cit.*

LOS MOVIMIENTOS DEL “JET”

Arguedas escribió sus poesías luego de un largo transitar. Era un momento en que su obra narrativa había encontrado reconocimiento y con ella la lengua que utilizaba. Se podría pensar, por lo tanto, que aquella orfandad asociada al idioma quechua —la misma que caracteriza al migrante andino— trastoca su apariencia sumisa y silenciosa en un arma poderosa, en un canto y un grito de resistencia. Nuevamente, el movimiento espiralado que abraza y se expande, resurge. “Jetman, haylli” es el título primero de la “Oda al jet”. Aquí está nuevamente el himno de triunfo; también está presente el movimiento que indica dirección, es decir, el movimiento “hacia” (—man). Si los títulos orientan en clave interpretativa los poemas, entonces estamos en la obligación de realizar una lectura que responda a esas variables de desplazamiento y tránsito. Necesariamente ese camino tiene un arriba y un abajo; también presenta un ir y venir desde el pasado al presente y viceversa.²⁷ No cabe duda de que un posible modo de leer la “Oda al Jet” es a través de la experiencia anímica propiciada por el concepto *kawsay*. Dado que todos los elementos del mundo tienen vida y merecen respeto, por esa misma condición merecen ser alabados. Estos elementos del mundo a los que nos referimos trascienden lo temporal mítico, pero también reenvían a él.

El vocativo que encabeza el canto de júbilo —la oda— propone un estado del espíritu que remite a la cosmovisión de los Andes y al lugar que los ancestros tienen en las prácticas comunales. “Abuelo mío” dice el sujeto que enuncia. Con ello instala el canto en un tiempo ritual y cíclico que es a la vez moderno y humano. “Estoy en el mundo de arriba” es la señal que da, las coordenadas perfectas para leer el movimiento

²⁷ El título en castellano de este poema podría dialogar sin dificultad con la tradición occidental vanguardista, especialmente con aquella que canta a las máquinas propias de la modernidad, como la *Canción del automóvil* de F.T. Marinetti o, un poco más cerca en el tiempo, con las *Odas elementales* de Pablo Neruda. Un lector occidental establecería intuitivamente esta relación con la “Oda al Jet”, cuya traducción al castellano fue realizada por el propio Arguedas.

que realizará el discurrir poético: desde arriba hacia abajo y nuevamente hacia arriba; desde el pasado hacia el presente en una circularidad infinita. Desde arriba percibe el mundo como lo harían los dioses y, sin embargo, aclara: “Dios es hombre, el hombre es dios” y, más adelante, “Yo soy hombre”.

De este modo da cuenta del lugar que ocupa el sujeto, la perspectiva y la voz que lo inducen a cantar. Es un sujeto mediador que participa de dos mundos y se mueve a través del aire y el agua. Es ese “pez golondrina”, ese “pez de viento”, ese “pez celeste”. Este ir y venir del cielo al mar o de la sierra a la costa o del mundo de arriba al de abajo, propone un diálogo entre los mundos o las dimensiones de la *pacha* que dan cuenta del permanente transitar. Hay una suerte de espacio simétrico y a la vez central, asumido por la propia voz poética, que constituye ese *taypi* en el cual confluyen todos los elementos. Desde ese lugar de enunciación y de punto de vista, los ríos son como los hilos que teje la araña. La lejanía con que se observa el río no le quita poder a esta imagen; la refuerza. Hoy sabemos que las telas de araña tienen la capacidad de adaptarse a diferentes niveles de fuerza y, comparativamente, son más resistente que el acero del mismo diámetro. En otras palabras, es ese de-velar o des-cubrir el punto de vista de este sujeto que mira con asombro el mundo desde las alturas, que observa con “los ojos del águila pequeña a quien le es mostrado por primera vez el mundo”, la que refuerza el sentimiento de resistencia. Reconocemos que el “jet” hecho por la mano del hombre, su “contemporáneo”, ofrece ese punto de apoyo que va desde el presente de las invenciones modernas hacia la memoria que traen los antiguos cantos y los antiguos símbolos una y otra vez reinventados. Como dice en el poema: “Bajo el suave, el infinito seno del “jet”; más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento; en todas las flores del mundo se han convertido mi pecho, mi rostro y mis manos”.

Los trabajos del hombre hacen posible el acercamiento a la divinidad y refuerzan los lazos de pervivencia y permanencia. El aparato volador permite la realización concreta de los movimientos espiralados. En esta

espiral, el núcleo mágico poético es una divinidad cuya fuerza atraviesa los tiempos y convoca a los dioses del mundo andino y cristiano en una sucesión abigarrada que remite a la profundidad histórica y heterogénea²⁸ con que deberíamos pensarnos desde nuestro continente: “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy vosotros, en el inagotable furor de este ‘Jet’”, dice —en lenguaje poético— la voz *taypi* del poeta que a velocidad y altura atraviesa tiempos y espacios —pero no en una sola dirección—, pues “movido por la respiración de los dioses” “da vueltas” en el Jet.

Que Arguedas dialogue con la divinidad y con la esencia divina del hombre creador de naves que permiten el desplazamiento en coordenadas de tiempo y espacio, nos acerca a la percepción anticipatoria o develadora a la que referimos en la primera parte del ensayo. Como dice Rivera Cusicanqui, es la forma del *pachakuti*: “En momentos de crisis e intensificación temporal, ocurren simultáneamente la promesa de la renovación y el riesgo de la catástrofe. El *pachakuti* no es siempre un mundo renovado y el advenimiento de una sociedad del buen vivir, sino también puede ser su contrario; hay un peligro permanente de la derrota y la degradación”.²⁹

LA FUERZA DE “TEMBLAR”

Arguedas escribió sus poesías en quechua para luego traducirlas al español. Prefiere el quechua, pues consideraba que esta lengua manifiesta con mayor intensidad “los trances del espíritu”: “Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparables la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe

²⁸ Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

entre lo uno y lo otro”.³⁰ Aunque mucho del alma quechua pueda perderse en el proceso de traducción, Arguedas logra mantener el carácter ritual, comunitario y oral, ya que produce pensando en un público que primero escucha y luego lee. Por ello, no resulta extraño que la poesía que le otorga el nombre al poemario inicie convocando a la voz plural y comunitaria, la voz del pueblo, aquella que se transmite de boca en boca, de generación en generación: “Dicen”. Este verbo juega un papel fundamental en la decodificación del sentido poético. Es una voz que expresa dos posiciones discursivas. La primera podría reproducir la voz occidental, la voz del blanco, de los letrados, de los “falsos wiraqochas”, como diría Arguedas. En este momento del canto se hace referencia a la debilidad y cobardía con que se moldea discursivamente al hombre andino: “Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo; está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón de las mujeres”. Aquí los significantes orientan hacia el sentido de sometimiento y dominación que le fue impuesto al pueblo. También convocan “esa expresión de doloroso histerismo, de desesperación, de llanto que se acrecienta al estímulo de la música y la palpitante belleza poética de los himnos”,³¹ como advierte Arguedas al hablar de las características de los himnos quechuas de origen católico.

La idea de que la cultura autóctona se ve obligada a tomar la “actitud del paciente, del vencido”³² inaugura el canto. Este mismo verbo, 14 versos después, nos plantea una inversión. Ya no refiere a la expresión del vencido, sino que convoca la voz de una cultura poderosa y desarrollada, como es la andina. Convoca, tomando la metáfora del baile de tijeras, la respuesta del danzante. El segundo “dicen” da apertura a palabras que recuperan la tradición, lo intemporal de lo sagrado y la

³⁰ José María Arguedas, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. 106.

³¹ Arguedas, “La literatura quechua en el Perú...”, p. 172.

³² *Ibid.*, p. 171.

memoria histórica. Es palabra en movimiento, verbo en presente que actualiza el pasado y delinea el futuro:

Dicen que en los cerros lejanos
 que en los bosques sin fin,
 una hambrienta serpiente,
 serpiente diosa, hijo del Sol, dorada,
 está buscando hombres.

Al ingresar al ámbito de la poesía escrita, el canto quechua queda despojado de sus atributos esenciales; sin embargo, la evocación de la serpiente y el temblor —presentes ya en ANPCTA— reaparecen en “Temblar”/”Katatay” y, con ellos, la voz poética y el sujeto al que se dirige tiemblan, danzan. La imagen de la serpiente —palabra performativa— logra con su movimiento ondulante y centrípeto recuperar la memoria y, por ende, se convierte en símbolo de la resistencia cultural. La imagen de la serpiente también refiere a la concepción del *pachakuti* como la idea de volver sobre el camino recorrido, tener en cuenta el pasado/futuro en el tiempo presente.³³ En otras palabras, el pasado funciona como los “ojos” para el camino futuro. Esta metáfora poderosa se señala en tres oportunidades: “su alegre resplandor, que viene en la sombra de los ojos de los cóndores”, “¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!” y “La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores”. Arguedas logra mantener, con cada palabra-símbolo, el sentido cinético y melódico del canto que la multitud recibe y escucha como una sinfonía. Se trata de una composición musical que, más allá de su escritura, resguarda, en el canto y la escucha colectiva, la memoria pasada y futura de un pueblo que, además de cantar el mito, lo baila.

Con el movimiento de la tierra producido por la serpiente, Arguedas quiso representar los saltos y convulsiones de los danzantes de tijeras. El rito de los danzaq consiste en una competición que toma la forma de

³³ Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 85.

un diálogo bailado; se trata de una competición dialógica en la que la respuesta debe ser más fuerte que la pregunta. Así se explicaría el uso de los guiones que indican el diálogo en la poesía y la presencia de más de una voz. También esa competencia está expresada en la estructura externa del poema. Dos momentos diferentes inician con el “dicen”. Uno domina sobre el otro por la extensión y la potencia que atrae. La primera parte, desarrollada en 13 versos, sirve de preparación o impulso para el movimiento centrípeto o el contrapunteo del danzaq. Los movimientos del baile/canto se perfeccionan y amplían en los siguientes 23 versos. Los últimos responden a una fuerza excepcional semejante al momento del *yawar mayu*: “paso final que en todas las danzas de indios existe”,³⁴ como lo describe Arguedas. Es el último movimiento del baile de las tijeras. Este concepto —*yawar mayu*—, está asociado a “las crecidas de los ríos, cuando estos rompen sus límites, revientan sus cauces e inauguran otros”.³⁵ Tal ruptura —“desatarse”— provoca, en sí misma, un acto generativo —“y parir, crear”—. Es el impulso que provoca la fuerza creativa de la que habla Silvia Rivera Cusicanqui.³⁶ Este es el temblor que rompe cauces y permite nuevas producciones:

La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,
carga los cielos, los hace danzar,
desatarse y parir, crear.
Crea tú, padre mío, vida;
hombre, semejante mío, querido.

Señala Arguedas, en “La Agonía de Rasu Ñiti”,³⁷ que los danzaq no son personas comunes, ya que han sido poseídos por otras entidades: “El genio de un dansak’ depende de quién vive en él”. Son entidades que

³⁴ José María Arguedas, “La agonía de Rasu Ñiti”, en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 234.

³⁵ Mamani, *op. cit.*, p. 80.

³⁶ Rivera Casicanqui, *op. cit.*, p. 294.

³⁷ *Ibid.*, p. 231.

llegan como una sombra y poseen el cuerpo del danzaq. “¿A qué viene la sombra?” pregunta la primera voz, quien encontrará respuesta hacia el final. Viene a crear, parir, danzar. Es el sol —“su poderoso, su alegre resplandor”— quien llega en la sombra de los cóndores y quien, con la serpiente “diosa” y “hambrienta”, busca a los hombres para poseer sus cuerpos. De la misma manera en la que el Wamani —el dios montaña— se apodera de Rasu Ñiti y lo hace danzar, la sombra de Amaru se apodera de la tierra y de los hombres para hacerlos temblar y volcar el tiempo y el espacio:

Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;
 todos juntos
 tiemblen con la luz que llega

PACHAKUTIY PARA LOS DOCTORES

La proclama poética que Arguedas escribe en 1966 tiene la fuerza del *pachakutiy* que venimos mencionando. La poesía utiliza las mismas armas discursivas vigentes durante la evangelización. La voz suena con rigor y ternura de la misma manera que suena o se evoca el discurso misionero. Es que la poesía presenta la espesura de la subversión.

Nos interesa, principalmente, leer la vuelta lingüística y cultural que realiza el poeta, ya que ésta nos permite plantear la densidad de los varios tiempos históricos que bullen en el canto a partir de los núcleos poéticos entretreídos en todos los textos del poemario. Si bien el “Llamado a algunos doctores” tiene referentes directos y concretos —como indica Rolando Álvarez, el poema señala a los intelectuales que participaron de la mesa redonda *Todas las sangres* en 1965—, el poema puede leerse más allá de ese contexto histórico. Su condición multitemporal está dada por esa condición serpenteante y a la vez fragmentaria, por esa organización espiralada que hace subir y bajar hacia distintas dimensiones del mundo y de los tiempos. En rigor de verdad, la actualidad y a

la vez la trascendencia del poema está dada por la habilidad con la que el escritor emplea los recursos poéticos propios del lenguaje y de la poética quechua. Arguedas, en un artículo de 1948, describe los alcances semánticos de la lengua:

Solo el hombre de la cultura agrícola muy evolucionada que logra alcanzar un importante desarrollo de su capacidad creadora, puede formar palabras de tan compleja significación, que son casi el lenguaje de los objetos notables [...] el caso que estudiamos pertenece al tipo de creación del pueblo que ha dominado suficientemente su medio, que se ha liberado del pavor animal, de la oscura envoltura terrena, y que es capaz, por lo tanto, de la aventura estética literaria con sus esenciales atributos.³⁸

El “Llamado a algunos”, como todos los poemas reunidos en *Katatay*, está en tesitura con esa capacidad creadora para formar palabras de compleja significación. Esa fuerza permite provocar el retorno de memorias pasadas, de expresiones discursivas que remiten a otras épocas o circulan convocantes en estos tiempos: el discurso evangelizador, los relatos sobre *Inkarri*, los inventos modernos o las imágenes míticas de las culturas ancestrales. Esta experiencia de la complejidad que no se sincretiza, que es plenamente heterogénea y, por lo tanto, late viva, se lee en el poema con fuerza renovada.

Si no se refiriera desde un inicio al propio acto de decir, el poema carecería de su poder convocante, ese que le imprime el tono de “llamado”. Se trata de una voz casi impersonal pero marcadamente ideológica, una marca orientada a comunicar la actitud ante un hecho antes que el hecho mismo:³⁹ (Ellos) “Dicen que ya no sabemos nada”.

La afirmación da cuenta de una certeza general que alude a la verdad científica o a la afirmación del erudito, la enunciación letrada que encabeza el poema; sin embargo, eso sólo es la punta del *iceberg* discursivo.

³⁸ Arguedas, “La literatura quechua en el Perú...”, p. 175.

³⁹ María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 24.

La expresión de la academia puesta en primer plano permitirá al poeta sacudir el trono en el que se asienta: “Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta”.

Otra voz, con un poder superior, se esconde bajo la profundidad de los ríos o de las montañas —para utilizar una metáfora aún más arguediana—. Es que la voz está hecha “de esa roca”, como el seso y el corazón de los hombres. Es una voz colectiva que claramente orienta la representación hacia un referente mítico: *Inkarrí*, aquel ser capaz de provocar el *pachakutiy*. El “Llamado” no sólo lo convoca, también configura la imagen mítica desde el primer verso: “que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor”. El cuerpo fragmentado de *Inkarrí* vuelve a aparecer a lo largo del poema: corazón, dedos, ojos, venas, rostro, músculos, cuello. Estas partes del cuerpo quebrado, del cuerpo separado, se encuentran ocultas en las rocas, en los abismos, en la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día, se mezclan. Se encuentran en las cumbres, entre las flores y las semillas, en las alas del cóndor y de las aves pequeñas. Con la fuerza de esta certeza se deshace el saber letrado. Hay que reconocer la maestría con que Arguedas logra integrar su voz a la voz ancestral, a la voz mítica, a la voz comunitaria. Están todas ellas entretejidas en esta proclama magnífica.

A esta voz que irrumpe con firmeza, con tono de promesa y de mandato se suma otro elemento que es necesario reconocer como la memoria de un pasado más cercano: el sermonario cristiano. Hay un tono de homilía que nos recuerda el capítulo 8 de *Los ríos profundos*. Nos referimos a aquel momento en que el padre Linares sermonea a los indios de Patibamba. Linares provoca la culpa y el llanto de los indios a partir de palabras amorosas con las que termina minimizando su dolor y, luego, provocando el temor. Los conmueve a través de palabras dulces y hace promesas sostenidas en una intención paternalista. A estas imágenes literarias agregamos las observaciones etnográficas de Arguedas sobre las reacciones psicológicas de los indios, que muy bien dominaron los misioneros católicos. El “Llamado a algunos doctores”

invierte también el género del sermón católico. La parte final de estos sermones —denominada “llamado”— consiste en una apelación tierna y ferviente dirigida al centro mismo del corazón del oyente. Con ese llamado se le invita a recibir con fe la verdad develada.

En este caso, Arguedas es un amauta —poeta y sacerdote—, que toma el lugar del clérigo o misionero católico —representante del Dios uno y trino en la tierra— y se convierte en portavoz de *Inkarrí*. Desaparece para dejar oír/sentir la voz del dios andino que “ahoga a la muerte” con su sangre, que es y no es la sangre de la vida nueva y eterna de la consagración eucarística. La ternura con que el sermón conmueve a los indios se dirige esta vez hacia los letrados. Es un nuevo trastocamiento del orden, producto creativo y crítico a la vez:

Yo, aleteando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido
 ¡No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconóceme ¿Hasta cuándo he de esperarte?

Esta instancia, a la vez amorosa y firme, tierna y dura, con que llama a algunos académicos, forma parte sustancial de la fuerza con que la promesa de *pachakutiy* emerge a través de las figuras de Amaru e Inkarrí. Hay que agregar otro elemento que se lee en la poesía: la noción de cambio lento, de proceso continuo y profundo. En palabras de la socióloga Rivera Cusicanqui, tiene el sentido del “despertar”. Se relaciona con el abrir los ojos y mirar, expresiones reiteradas en los poemas. La socióloga boliviana plantea el concepto de *Pachakutik* como

un momento de inflexión, de cambio, pero que no es una cosa de la noche a la mañana, sino un proceso de acumulación profunda [...] la incubación de un despertar es una incubación con retrocesos, es lenta, es dolorosa. Y eso es el *Pachakutik*. O sea que los dos elementos, que son la posibilidad de una catástrofe y de una renovación no están separados del momento

mismo. Está preñado el momento con esa posibilidad y eso tensiona el tiempo histórico, y destruye la linealidad.⁴⁰

En el “Llamado a algunos doctores”, este proceso lento, acumulativo y profundo se observa en el reconocimiento de un tiempo espeso y extenso, en ese “durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre [...] Más grande que mi fuerza [...] es la eterna vida, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio.”

A esta condición de resistencia temporal, de persistencia histórica y mítica hay que añadir el trabajo de los pequeños seres de la naturaleza, las fuerzas mínimas que —como dice Mamani Macedo— despliegan mayor potencia y producen grandes transformaciones.⁴¹

El latido de miríadas de gusanos que guardan tierra y luz; el vocerío de los insectos voladores, te los enseñaré, hermano, haré que los entiendas.

Las lágrimas de las aves que cantan, su pecho que acaricia igual que la aurora, haré que las sientas y oigas.

A partir de la tarea minuciosa, pequeña, casi imperceptible —como la de los seres diminutos que pueblan el mundo— se producirán las renovaciones. Esta idea poderosa es tan amplia que escapa a las limitaciones de este artículo; sin embargo, es iluminador el artículo de Mamani Macedo citado más arriba.

A MODO DE CIERRE

El camino trazado nos permitió recorrer cuatro cantos-poemas, cuatro expresiones del discurso arguediano. Éstas entrelazan dos imágenes que

⁴⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, “Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible”, en *Revista Andamios*, vol. 15, núm. 37, 2018.

⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

son núcleos de sentido para leer las formas de la resistencia. *Amaru* e *Inkarri* son un tejido comunicativo y dialógico que plantean las formas más desarrolladas de la expresión de una cultura poética acabada y, a la vez, en constante proceso de cambio. *Amaru* abraza, cerca, avanza y se arroja sobre la ciudad; *Inkarri* dispersa, fragmenta, rompe y vuelve a unirse lentamente. A través del movimiento lento o frenético del canto-poesía se escucha la voz andina. Se hace patente la destrucción y construcción de un tiempo distinto, un tiempo que no descansa y que, al igual que los espacios, es múltiple.

La voz poética es voz *taypi*, voz centro que reúne los elementos fragmentados y dispersos producto de las migraciones; es voz que enlaza instantes lejanos o cercanos en el tiempo, conjugados en el presente. Además de la voz, se destaca la mirada en los ojos que miran con asombro, pero también con sabiduría.

Arguedas apuesta a la cultura como acto definitivo de resistencia, pues es consciente de la potencialidad creativa del pueblo andino. En estas poesías, el autor expresa su convicción sobre la capacidad transformadora de un Ande que, pese a siglos de avasallamiento social, político y económico, supo/sabe sobreponerse y trastocar los órdenes impuestos. El *pachakutiy* social al que aspira se inicia desde la cultura. El pueblo andino, con su lengua y sus costumbres, se apodera de ámbitos que pertenecieron al conquistador: “Aprendo ya la lengua de Castilla, / entiendo la rueda y la máquina” (ANPCTA).

Irrumpe en la ciudad letrada, imprime su canto en los himnos religiosos, ocupa los púlpitos de las iglesias, invade las academias y se expone a la discusión. Desde allí proclama/reclama un nuevo orden.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *El indigenismo en el Perú*, México, UNAM, 1979.
- _____, “La agonía de Rasu Ñiti”, en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 2011.
- _____, “La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita”, en *Obra Antropológica*, t. 2, Lima, Horizonte, 2012.
- _____, “La cultura. Un patrimonio difícil de colonizar”, en *Obra Antropológica*, t. 7, Lima, Editorial Horizonte, 2012.
- _____, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Bueno Chávez, Raúl, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.
- Bugallo, Lucila y Mario Vilca, “Cuidando el ánimo: salud y enfermedad en el mundo andino (Puna y Quebrada de Jujuy, Argentina)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 13 de julio de 2011. En <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/61781>> (fecha de consulta: 14 de mayo de 2018).
- Cevallos Mesones, Leónidas, “José María Arguedas, el poeta”, en José María Arguedas, *Katatay. Poesía reunida*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.
- Cornejo Polar, Antonio, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre, 1996, pp. 837-844.
- _____, “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispano-americanas*, vol. 1, núms. 6-7-8, 1996, pp. 45-56.
- Estermann, Josef, *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006.
- Fernández Civalero, Fernanda y Guadalupe Ficooseco, “La voz que clama: de migraciones, retornos y caminos”, Ponencia presentada en

- el III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas-Antonio Cornejo Polar, 6 a 9 de agosto, Lima, 2019.
- Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Lienhard, Martin, “Pachakutiytaki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo”, en *Oralidad*, anuario 9, 1998, pp. 30-41.
- _____, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998.
- Mamani Macedo, Mauro, *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*, Lima, Ediciones Copé, 2011.
- Noriega Bernuy, Julio, *Escritura quechua en el Perú*, Lima, Pakarina, 2011.
- _____, *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*, Lima, Pakarina, 2012.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- _____, “Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible”, en *Revista Andamios*, vol. 15, núm. 37, 2018.
- Stocco, Melisa, “El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe”, en *Mundo Amazónico*, vol. 9, núm. 1, 2018, pp. 87-103.
- Yaranga Valderrama, Abdón, *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy simipa illan*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.

YUYAY (MEMORIA) – PACHA (TIEMPO)
EN LOS HATUM WILLAKUY
(NARRATIVAS QUECHUAS EXTENSAS):
SAQAPA Y APU KOLKI HIRKA

*Mauro Mamani Macedo**

Para el mundo andino, el conocimiento proviene por diversas vías: los sueños, la aparición de los animales, la palabra de los abuelos, la memoria. Esta última es fundamental en las comunidades porque orienta el desarrollo de las actividades y los respetos o ritos que deben cumplirse con los demás seres que integran la comunidad, por ejemplo, los pagos a los dioses o seres que hacen posible las lluvias. Por esta razón, en la comunidad andina siempre debemos tener presente a nuestros dioses para que ellos no nos olviden. Del mismo modo es preciso saber en qué tiempo estamos y qué acciones debemos hacer en ese tiempo para no sufrir la vida, por ejemplo, cuando ocurren los grandes cambios —*pachakutiy*— que traen abundancias o carencias. Sólo el conocimiento posibilita enfrentar ambos tiempos para que estos permanezcan o cambien, de allí que sea fundamental conocer el universo religioso andino que hará posible un desarrollo adecuado de las acciones de los hombres y un proceder

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

grato de los dioses. Nos proponemos estudiar en dos *Hatum willakuy* la representación de la memoria (*yuyay*) y el tiempo (*pacha*) andino.

*SAQAPA: EL CASCABEL: LA MEMORIA NOS SALVA,
EL OLVIDO NOS PIERDE*

Saqapa (El cascabel) de Jinés Cornejo Endara, narrador quechua boliviano cuenta que, al *hatun willakuy* —maíz blanco de tostar—, *qhumullu*, sustento del pueblo de Millisía, le ataca la enfermedad de la polilla negra y no encuentran remedio; por ello no hay maíz para la siembra próxima. Entonces empieza la desesperación. Phillku, uno de los hombres de la aldea, recuerda que su abuelo trajo ese maíz de Ch'umis, una comunidad lejana; entonces le encomiendan la tarea de traerlo. Atravesando un río temible logra llegar al valle del maíz; pero la gente desconfía de los fuereños, porque creen que ellos roban a los niños. Por esta razón no le dan posada. Decide alojarse en una cueva, sin saber que es la casa de la Serpiente monstruosa come niños. Phillku la enfrenta y la mata; de su vientre sacan a un niño aún vivo. Así los hombres se enteran de la verdad; entonces lo recompensan con el maíz que lleva a su pueblo junto con el cascabel de la serpiente, que se convertirá en el alma del maíz. De esta forma salva a su pueblo. Luego empezará la historia de su nieto, quien, por no cumplir adecuadamente sus funciones, venderá el alma del maíz. Éste se perderá en el abra de Quwansani. Por esa razón, el maíz, ya sin espíritu, empieza a secarse y pegarse a la tierra. “Así termina la historia de la serpiente tragadora de niños”.¹

LA MEMORIA COMO POLÍTICA
DE RESISTENCIA CULTURAL

En este *hatun willakuy* encontramos cómo la memoria se constituye en el soporte fundamental de una comunidad, pero también cómo el

¹ Jinés Cornejo Endara, *Saqapa. El Cascabel*, La Paz, Plural, 2013, p. 95.

olvido puede traer funestas consecuencias. Entre estas tensiones discurre la historia del maíz *qhumullu*, de Phillku y de la serpiente tragadora de niños, a través de ciclos de vida, de *pachas* (tiempos) circulares, que alternan la carencia y la abundancia.

La memoria viva y guiadora se representa cuando sufren la amenaza de la hambruna, pues se acerca la temporada de siembra y no hay maíz. Por más que buscan en todas las aldeas, no encuentran. Entonces, “Un hombre llamado Phillku recordó lo que sus abuelos le habían contado”.² Esta memoria colectiva que atravesó generaciones empieza a trabajar para resolver el problema, ya que, debido a este saber, Phillku fue designado por el pueblo para traer el maíz preciado. Entonces ya no es una responsabilidad individual ni familiar; es una responsabilidad comunal que estimula el mayor esfuerzo y hace emerger el recuerdo detallado: “Al verse designado, Phillku recordó el sendero que sus abuelos le describieron. Con sus más precisos detalles, recordó el camino que lleva a la aldea de Ch’umis lugar donde crecía ese maíz que se encuentra al otro lado del río Ch’umis. Habiéndose acordado de Ch’umis, como si él hubiera visto, Phillku contó a su vez, a los habitantes de Millisía, lo que le habían contado de ese lugar”.³

Varias características son destacables de esta cita. La primera es la forma en que se traslada el conocimiento que viene desde sus abuelos y que ahora, refrescado, servirá para salvar a su aldea. Siguiendo el caudal verbal, se coloca en la posición del abuelo que contó a su familia, pues ahora relata la historia a los habitantes de Millisía trasladando el saber a sus memorias. Continúa con la cadena oral del saber, pues ellos también guardarán en su memoria el camino para resolver las crisis. Ésta es la razón de contar lo que le contaron: mantener vivo el recuerdo, es decir, contar para sobrevivir. Esto también es una forma política de resistencia cultural, dado que mantiene vivos sus sistemas o redes de recuerdo.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Loc. cit.*

Este saber también lo instalará en una memoria más tierna, pues decide hablar a los niños sobre la importancia del maíz, el cuidado de éste y la arriesgada misión que emprenderá para volver a traerlo, tal y como lo hizo su abuelo: “sepan niños que voy en pos de lo que me han contado sobre el maíz blanco *qhumullu*. Voy a ese lugar de donde lo han traído. Iré allá siguiendo los pasos de mis abuelos. Dicen que mi abuelo trajo ese maíz *qhumullu* de tostar desde Ch’umis”.⁴ Lo importante es ver cómo se continúa la cadena del saber para que no se pierda el recuerdo; éste se esparce para que para germine en sus memorias. Primero a un destinatario horizontal, los habitantes de Millísia, sus contemporáneos; luego, a los niños. Se construye un orden vertical de magisterio para que, cuando los infantes crezcan, recuerden el viaje de Phillku, pero también la historia del maíz que los sustenta y a las personas que lo trajeron.

Es importante destacar cómo esta memoria se va cultivando en los niños. Habla con ellos antes partir, pero también recordemos que es su nieto el que está recordando. Si bien es cierto que ahora ya es mayor, el recuerdo viene de niño. Esto permite resaltar que el conocimiento viene desde muy atrás, es un conocimiento antiguo: “El abuelo del abuelo de mi abuelo, mi bis-bisabuelo, nos hizo descubrir ese exquisito maíz. Gracia a él hemos podido vivir”.⁵ Entonces, la cadena oral del saber es muy antigua. La memoria permite salvar las crisis, pero también ser justos: recordamos su saber para agradecerles. Ese es el motivo por el que se le cuenta a los niños, no sólo por lo legendario de sus acciones; también para destacar a quien conserva la palabra justa y orientadora. En este caso, es Phillku el encargado de conservar y demostrar el valor de la memoria y de las acciones fundacionales.

La singularidad de su memoria es otra característica destacable, pues es capaz de recordar con tanta claridad el relato. Es como si hubiera caminado por esos lugares: “Con sus más precisos detalles”,

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Loc. cit.*

“cómo si él hubiera visto”. Las características que son resueltas por el narrador le permiten acreditar su competencia; precisamente por ello, la comunidad lo designa para llegar al pueblo de Ch’umis. La memoria, por tanto, le conecta con la fiabilidad de la palabra de su abuelo: “Mi abuelo me dijo que se encontraba [la aldea de Ch’umis] del otro lado del río”, “Eso es lo que me dijo mi abuelo”.⁶ Esas frases acreditan la verdad del abuelo y le dan seguridad a su destino. Cuando encuentra obstáculos, recurre a su memoria: “Abuelo, recordando tus palabras he venido en busca del maíz blanco qhumullu que se nos ha perdido con una enfermedad”.⁷ Esto permite involucrar al abuelo en su misión, porque es el recuerdo de sus palabras las que señalan el camino. La responsabilidad está en el valor de sus palabras, porque en ellas está presente el abuelo, es decir, va junto a él. Mejor aún, el abuelo vive y viaja en sus palabras; por ello le agradece cuando está de retorno en su aldea junto al preciado maíz: “El soplo de mis abuelos llegó hasta mí, y recordando sus palabras llegué hasta el corazón del río. Ellos me guiaron con su perfume, llegué hasta aquí siguiendo sus huellas”.⁸ Gracias a esta memoria, a la fuerza de sus palabras, a su aroma de seguridad, a su *sami* (aliento), es que puede volver al pueblo y acabar con el hambre. En esta misión son fundamentales las sendas de la memoria por donde viaja el saber, pero también es importante la concepción de comunidad, a la que no se abandona ni con la muerte. Ambas siempre vibran en el recuerdo o aparecen como soplo —como fuerza—, es decir, tampoco el muerto olvida a la comunidad.

Phillku siempre está relatando historias. Así, cuando llega a Ch’umis, cuenta cómo los niños empezaban a llorar la ausencia del maíz. Luego, cuando regresa, se encuentra con un artesano que hace tambores; le relata la historia increíble en la que cruzó el río y mató a la serpiente come-niños. Cuando ya está viejo y agonizante, les dice a los hombres

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ *Ibid.*, p. 83.

de sus comunidades: “Cada vez que se acuerden, ofrézcanle los ritos que aquí conservamos. Sin pereza, cuiden ese querido maíz que he traído”.⁹ Siempre está presente la palabra. Se recuerda para que no se enferme la planta, el tiempo o la vida, porque los olvidos traen hambrunas.

EL OLVIDO COMO TIEMPO DEL DOLOR

En efecto, si la memoria salva, el olvido puede hacer perder. Así, en el mundo andino, si no se práctica la reciprocidad, entonces se produce la crisis. Ésta puede manifestarse mediante la enfermedad, el hambre o la muerte como una sanción; porque se olvidaron de cumplir con los rituales de la memoria. Estas crisis se presentan tanto en el pueblo de Millisía como en Ch’umis.

La crisis más intensa es la doble pérdida del maíz en Millisía. Como se sabe, el maíz es una planta dios, como la coca y las papas. Estas plantas *Illá* se cuidan con respeto. Para ellas se desarrolla una serie de rituales, porque a través de éstas se puede ver la vida. Precisamente, cuando Phillku parte, en el camino mira su coca para ver su suerte: “En la quebrada de Pukara, el buscador de maíz, sacó coca de su bolsa y la miró: tenía en las manos tres hojas verdes y una al revés”.¹⁰ Ello significaba buena suerte, que iría bien, aunque habría un contratiempo —por la hoja al revés—. Debido a ello, hace una ofrenda con la sagrada hoja: “Y ofreció una parte de su coca a Anqari, el viento que guía los caminos”.¹¹ Así logra llegar a su destino, porque hay reciprocidad y respeto. La otra planta dios, la papa, si bien no está expresada en forma directa, sí es referida implícitamente. En su viaje, Phillku se encuentra con una niña que lo orienta en el camino. Encontrarse con una niña es buen augurio: “y la niña, fruto sagrado señal de prosperidad en el hogar”.¹² Por ello la

⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Loc. cit.*

llama, tiernamente, niñita linda, pequeña surimana. Como anota a pie de página, la surimana es una variedad de papa muy preciada; se da en esos lugares de Bolivia como Amarete, pueblo del autor.

Así, Phillku no se olvida de las ofrendas. Hace el pago a *Anqari*, la deidad que como viento puede interrumpir los caminos —el viento anda maloso haciendo sonar, qij, qij—, levantar toda basura y quitar el dinero de la mano. Es distinto del *Mantu*, que suave anda, bonito hace mover las plantas verdes. A los dos se les hace pago: al primero, para que en su contento frustre su maldad y permita el paso de la lluvia; al segundo, para agradecer porque siempre ayuda —cuando se ventea las habas, el trigo o el maíz, bondadoso sopla—. A ambos se les paga en las tardes, cuando empiezan a caminar.¹³ Esta es una reciprocidad que no se debe olvidar; por ello le va bien a Phillku. Precisamente antes de morir, un Phillku ya anciano les pide a los hombres de su comunidad que no olviden los rituales que conservan para agradar al maíz: “Cuando esté quemando el sol, denle sombra como a una bella mujer. Cuando le falte agua, riéguenla hasta satisfacerla. Cuando haya tormenta, acuérdense de las divinidades de la lluvia. Cuiden de ella sin pestañear. Hijos míos, cuidado con desperdiciar eso que tanto quiero”.¹⁴ Los cuidados físicos y espirituales son las formas de agradecer el sustento que brinda a la comunidad la saramama, la madre maíz.

Es lo mismo que les recordaba a los niños antes de ir en su búsqueda: “Cómanlo sin desperdiciarlo. Tengan cuidado, pues, si lo desperdician, harían llorar a ese grano”.¹⁵ La saramama sufre cuando no es bien tratada, porque tiene sensibilidad de una persona. Se infiere por la crisis que el pueblo olvidó estos rituales y cuidados. Por ello perdió a la saramama, a la madre maíz, o los cuidados no fueron los adecuados, pues muestra también indiferencia al dolor: “A pesar de nuestro cuidado, la enferme-

¹³ Guillermo Cutipa Añamuro, *Chacra qarpaña, Regando la chacra*, Iquique, IECTA, 2005, pp. 78-79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

dad del gorgojo secó ese maíz ante nuestros ojos. Desapareció carbonizado, indiferente a nuestra hambre, perdió el follaje que lo protegía del sol y dejando los surcos como esqueleto de pescado”.¹⁶ No se puede descuidar a las divinidades, porque el olvido hace que ellas también se olviden de los hombres, como relata Gregorio Condori Mamani. Cuando no se trata bien a la chacra, a la madre tierra, ésta también se olvida de alimentarnos: “Antes de venir para ser soldado, todos los jóvenes de mi pueblo íbamos a trabajar a la chacra. Allá nadie puede estar ni un día sin trabajar la chacra; eso no se puede. Quizás uno puede desatender hasta a su mujer, pero a la chacra no se puede, no se puede olvidar la chacra, la *Pachamama*. Si uno la olvida, también la *Pachamama* se olvida de uno”. Entonces, la *Pachamama* se olvida de los *runakuna* cuando éstos tienden a olvidarse de ella. De igual forma, si se descuida a la *saramama*, a la madre maíz, ella también puede olvidarse de brindar su producto; suspende el sustento y sanciona con su indiferencia. Disminuye su fuerza, no porque ella quiere dejarse vencer solamente sino porque nosotros le hemos quitado su fuerza, restado su valor. Por eso se despoja de todo follaje y se pierde en la tierra; por ello es que Phillku, ya anciano, implora que cuiden al maíz.

La segunda vez en que se pierde el maíz también es debido a un olvido. No se cuidó el alma del maíz que era el tambor, que se tocaba para que esté contento y abunde; el tambor empezó a tocarse a destiempo, cuando no exigían los rituales. Es más, fue vendido; y eso llevó a una crisis mayor, porque separó el alma del maíz —su *abayu*, su ánimo— del cuerpo. La separación de esta unidad lo debilita y por ello empieza la crisis. Los sabios miraron la coca e indicaron que el tambor era el alma del maíz; entonces, lo buscan con desesperación: “—¿Por qué el dueño del tambor ya no toca para los maíces? Se habrá olvidado —se dijeron y fueron a buscarlo—. Señor, ¿y el tambor? ¿El tambor con el que hay que alegrar el maíz blanco qhumullu? ¿Por qué ya no toca? ¿Se

¹⁶ *Loc. cit.*

ha olvidado? Traiga su tambor, toquémoslo, aunque ya estemos fuera de tiempo”.¹⁷ Se olvidaron de tocar el tambor, de alegrar al maíz, de conservarlo, y lo vendieron a los viajeros.

Los viajeros que se lo llevaron sufrieron una crisis en la apacheta de Quwansani, donde sintieron un viento terrible: “El viento frío había hecho temblar al tambor, hizo también que el alma del maíz blanco qhumullu se escapara para perderse en la quebrada con el viento frío”.¹⁸ Esta separación del *ahayu*, del alma, también la vive Phillku cuando regresa con el maíz. Pero él logró recuperarlo: “—¡*Ahayu!* ¡Espíritu mío! Vuelve a mí. ¿Dónde estás? *Phillku Quyllurkanki*, ¿dónde te has perdido? Acuérdate de mí. Vuelve a tu cuerpo, *ahuyu*. Espíritu mío, padre mío, vuelve a mí. Volvamos juntos a nuestra casa”.¹⁹ Este grito desesperado de Phillku es para completarse. Él sentía que algo falta, por ello era necesario que retorne a su cuerpo su ánimo. Sólo cuando está completo, se puede andar firme en su destino. Si está dividido, no se puede avanzar. Esa debilidad puede llevar a la muerte, a la desaparición; por ello siempre se busca completar en *yanantin*: la unidad que amarra la vida.

En el caso del maíz, éste ha perdido su *ahayu*, su tambor que tenía el cascabel y la sirenita de las caídas de agua; por ello su nieto va en búsqueda del tambor que vendió por un chuchillo y una *Ch'uspa*. Pero no logra encontrarlo y muere en el mismo lugar donde se perdió el alma del maíz: “El buscador del tambor de Millisía murió cubierto de nieve, mientras buscaba el tambor [...] Y el ayllu de Millisía se quedó sin la semilla, esperando la llegada del tambor que tenía el alma del maíz”.²⁰

Es cierto que hay un olvido de la función que debe desempeñar el nieto como tamborero: conservar y tocar en su tiempo para alegrar al maíz. Pero también existe un olvido del propio tambor. Phillku, antes de morir, le habló como a un amigo al tambor corazón de serpiente

¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁰ *Ibid.*, p. 95.

—Te he traído aquí, desde las tierras del río Ch'umis, porque te quiero, cascabel con alma de maíz. A ti también querida sirenita de la cascada de Pukara, te he traído junto con lo que más quiero. A ambos les traigo en el corazón mismo del tambor y en mi propio corazón. Tambor, no desdeñes a mis descendientes. Vaya siempre a donde vayan mis bisnietos. Que no sufran los que yo quiero. No se separen nunca, hijos míos”.²¹

Hay un llamado a la unidad en ese pequeño mundo interior del tambor, el cascabel y la sirenita de las caídas de agua. A ellos les habla porque viven en el corazón del tambor, pero también en su corazón. Les pide que no se separen, que estén juntos. Ellos son la vitalidad en el mundo del tambor que alegra al maíz, pero también les pide que no desestimen a los que ama, que no los hagan sufrir. Pero ellos olvidaron esa palabra e indujeron —en especial, el cascabel— al nieto de Phillku a dejarlo partir. En su partida se fue el alma del maíz, separaron el cuerpo del alma. En otras palabras, también olvidó que siempre deben estar juntos comunidad y tambor, cuerpo y alma.

En el mundo andino todo tiene vida, porque está regido por el *kaw-say*. Por eso le habla al tambor como le habla a su pie, a sus ojos, a su *ahayu*, al río, al maíz y al viento. Ellos lo escuchan, pero el cascabel olvidó lo encomendado. Por ello es que forzó al nieto para que vendiera el tambor, pero el nieto también olvidó la responsabilidad que tenía sobre el tambor o no superó la prueba, como lo hiciese su abuelo al cruzar el tenebroso río Ch'umis. No imploró el consejo, la palabra de los ancestros para decidir; tomó una decisión individual que comprometía a una comunidad. Y ésta comprende a los vivos, pero también a los muertos que hicieron florecer al maíz, como Phillku, quien sí invocó a la voz orientadora de sus abuelos.

Entonces, la palabra *qunqay* (olvido) está muy asociada a los tiempos del dolor. Por ello aparece recurrente en el texto, tanto en forma explícita como implícita. Ésta se infiere por la comparación en los comporta-

²¹ *Ibid.*, p. 87.

mientos de los sujetos, sean hombres, dioses, amuletos, cosas, plantas o animales o partes de un cuerpo. Cuando le habla al pie, el momento en que tropieza y le reclama por qué ha olvidado hacer bien su trabajo, no mira al propio pie por dónde camina.

En el pueblo del maíz *qhumullu*, el maíz blanco de tostar, también se produce una crisis. Es la presencia de la monstruosa serpiente come-niños. Las historias míticas de seres mágicos empleadas para desaparecer o justificar crueldades es común en la tradición oral. Ocurre en la Amazonía cuando los gringos violan a una mujer, la embarazan y el niño nace con las características de un gringo, entonces se relata que es el bufeo colorado quien la ha enamorado y preñado. Es una concepción mítica, por ello no se hace nada. Se desarrolla un proceso de mitificación que frena la respuesta violenta de los hombres. Igual ocurre con los pistacos, los degolladores, los saca gras. Cuando empieza a desaparecer gente o aparecen descabezados, entonces le echan la culpa al pistaco. Aquí es una serpiente monstruosa que come niños. Ellos consideran que son los foráneos los que roban, por ello es que no quieren dar posada a Phillku cuando llega. Debido a este inexplicable comportamiento los llama miserables.

Podemos plantear la hipótesis que, si este Cascabel se convierte —o es el alma del maíz—, entonces lo que habría ocurrido es que esta acción de comer a los niños es una sanción por la falta de reciprocidad, es decir, porque no cumplieron con los rituales. Además, como sabemos, la serpiente o *katari* también es un dios que mora en el *manqa pacha* o en las *chinkanas*, las cuevas que son precisamente los canales por donde se comunica el *manqa pacha* con el *aga pacha*, el mundo de acá. Además, la conducta de ellos es extraña: no buscan la causa de la desaparición de los niños; todos sus comportamientos son egoístas. Mienten, por ejemplo, cuando niegan conocer el maíz *qhumullu*.

En ambos casos habría un olvido de los rituales. Las prácticas de reciprocidad no se han estado cumpliendo, por ello los dioses sancionan. Dentro de la cosmovisión andina es muy común que ello ocurra porque

los dioses están vivos y tienen hambre. Si no se les hace su pago o no se practica la reciprocidad, entonces pueden ellos suspender la lluvia, secar el maíz o perder a las personas. Esto ocurre en ambos casos o, como dice en el *hatun willakuy*: “desaparecen como tragados por la tierra”. Con la serpiente come-niños, y con la Apacheta Quwansani, quien parece que también se come al nieto de Phillku con su nieve, ocurre este fenómeno, pues no se vuelve a encontrar nada de él. Sólo se encuentra el cuchillo que recibió por el tambor: “Tiempo después, el cuchillo del buscador de llujina fue encontrado por la llama de un caminante de las alturas que se dirigía a los valles”.²²

Hay una secuencia cíclica en las historias que sigue el tiempo mítico andino. Parte de una carencia (*ñakay pacha mitata*), luego pasa a un tiempo de abundancia (*kusi pacha mitata*) en la que todos los seres intervienen (dioses, ríos, plantas, animales) para que la vida recobre su estado de *allin kawsay*, de buena vida; pero vuelve el tiempo de carencia como una secuencia del *pachakutiy*, acontecimientos que cambian drásticamente la vida. En ese sentido, no hay una construcción de tragedia o de pérdida definitiva. Para el ande, morir es renovar; enterrar es sembrar y germinar.

También en el *hatun willakuy* se advierte cómo el hombre del Ande obtiene su saber —la memoria, sus muertos, las plantas dioses, los sueños— y cómo este debe ser conservado y practicado con el respeto que se merecen. También se advierte la relación que existe entre los tipos de tiempos y la memoria, pues los tiempos de carencia o de abundancia no se presentan de pronto; son provocados o hechos por los propios seres, ya sea porque practican adecuadamente sus principios andinos, como la reciprocidad, o porque los olvidaron. En este sentido, somos nosotros los que hacemos nuestros tiempo agradable o desagradable. En el mundo andino, para que todo esté bien, para que existan un *allin kawsay*, una buena vida, se debe vivir respetando los principios

²² *Ibid.*, p. 95.

del *runa* (hombre) acerca de la reciprocidad, el *ayni* donde todos debemos colaborar con todos. Debe existir una cooperación interactiva con las plantas, animales, piedras, ríos, muertos y dioses para hacer que la vida florezca.

APU KOLKI HIRKA: LA RELIGIOSIDAD ANDINA

Apu Kolki Hirka (*Dios montaña de plata*) de Macedonio Villafán Broncano muestra el proceso sociocultural que vivió el pueblo indio antes de la llegada de los españoles, tiempo en que se respetaba los principios *runa* como el *ayni* (la reciprocidad), donde todos necesitamos de todos para vivir. Este mundo es interceptado por la *colisión cultural* que ocasionó la presencia española, entendida como “un choque sangriento de civilizaciones, culturas, racionalidades y, en el fondo, de distintas epistemes de conocimiento y acción”,²³ ya que desarrolló procesos de desintegración cultural, desplegando estrategias o imposiciones aculturadoras. Por ejemplo, la conquista supuso el despojo del ser a través de la colonización de imaginarios, los cuales proferían que la Luna no es dios, el sol no es dios. Dado que a los rituales andinos los consideraban espanto de brujerías, debían extirpar esas idolatrías.

La crueldad de este *pachacutiy* y sus terribles consecuencias son narrados en este *hatun willakuy* donde los *runas* son obligados a adorar dioses ajenos, a llamar a sus pueblos con nombres raros y a comunicarse en lengua foránea. Pero también se relata la enorme capacidad de este pueblo para juntarse, resistir y subvertir realidades funestas. Esta fuerza colectiva se simboliza en la rebelión de Tupac Amaru, quien emprendió la más grande acción liberadora del yugo español. Si bien no obtuvo la victoria, acabó con el miedo y sembró la posibilidad de enfrentar a la Corona española, aunque ello inundará de dolor y llanto a las plazas,

²³ Raúl Bueno Chávez, *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010, p. 31.

como ocurrió con su muerte. Dicen que por eso se le llamaba, a la plaza del Cusco, *waqay pata* (la pampa del llanto). Fue un lloro común que estremeció a los Andes, tal como registran las crónicas de indias.

Haciendo grandes saltos en el tiempo, se relata el logro de la Reforma Agraria como una manera de hacer justicia al devolver la tierra a sus verdaderos dueños: los indios, los *runakuna*, quienes la trabajan con el respeto de un ser viviente, como deidad generosa que nos prodiga el alimento. El hombre del Ande la atiende con pagos y ofrendas en reciprocidad al sustento que brinda a sus hijos la Pachamama, la madre tierra. Para el *runa*, la tierra es su vida; despojarlo de ella es clausurarles el mundo, es bórrales el cielo, es quitarle a su madre divina.

Este *hatun willakuy* no sólo es relevante por relatar los procesos culturales, sino también porque, desde la ficción, y con una voz mítica, se constituye en un documento de denuncia que se adelanta a los tiempos en que se combate la contaminación del medio ambiente provocada por la extracción irresponsable de minerales. Sin respeto dinamitan el vientre de los *Apus* (cerros) para extraer el mineral desatando la explosión de la codicia que envenena las aguas y la vida. No obstante, en este escenario de padecimientos, luchas y envenenamientos es posible la esperanza. Por ello, el *Apu Kolki Hirka* formula un pedido para que se vuelva a cuidar la naturaleza respetando los principios *runa*. Sólo de esa manera se encontrará un *allin kawsay, sumqa kawsay*, una vida buena, una vida hermosa orientada por el respeto a la casa-mundo en la que vivimos. Entonces, este *hatun willakuy* está tejido con discursos míticos e históricos que le otorgan un espesor semántico, complejo y rico para la interpretación de sus sentidos en contexto.

PACHA-PACHACUTIY EN LA NARRATIVA QUECHUA

En el *hatun willakuy* existen tiempos y espacios dinámicos que están en constante interacción con los hombres. No son escenarios indiferentes donde se realizan las acciones, sino que interactúan y muchas veces son

decisivos en la vida de las personas, animales y plantas. Pueden esconder su poder germinante e inundar de padecimientos el corazón de los hombres o pueden encenderlo de alegría; ello dependerá de la forma en que el hombre también se relacione con el espacio. Estos espacios están estratificados, simbolizados. Por ejemplo, existen espacios reservados a las divinidades y espacios de los hombres, cada uno de estos espacios tiene su espíritu-dueño. Del mismo modo, los tiempos no están representados como una simple continuidad, un encadenamiento de sucesos o como una extensión inacabable, sino que existen cambios violentos, cataclísmicos, que hacen modificaciones drásticas en la vida. El *hatun willakuy* está construido desde una cosmovisión andina, por ello consideramos pertinentes explicar la noción de *pacha* (espacio, tiempo) y la *Pachakutiy* (vuelta de mundo) para realizar un acercamiento a la emergencia de sus sentidos dentro de su contexto de producción.

Pacha es una categoría andina que expresa tierra, suelo, espacio y tiempo. Es central en la cosmovisión andina, porque articula el *Hanaq pacha* (mundo de arriba), *Kay pacha* (mundo de acá) y *Ukhu pacha* (mundo de abajo). Estos espacios internamente tienen una jerarquía religiosa que organiza el universo social de los hombres (*runakuna*). Sobre esta categoría se han desarrollado investigaciones en el campo de la antropología, la lingüística y la filosofía, tanto en la cultura quechua como en la aymara. En la explicación aymara, Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne estudian la cosmovisión y religiosidad aymara para contextualizar el concepto de *pacha*. En su indagación, reconocen que tiene varios significados, los principales son tierra, espacio, y tiempo. Su alcance está asociado a una totalidad o universalidad, pero no a la totalidad indiferenciada sino como un universo dinámico que implica composición, encuentro, oposición. En cuanto al tiempo, la *pacha* permite distinguir los tiempos de frío, calor y lluvia (*thaya pacha*, *lupi pacha*, *jallu pacha*). *Pacha* también sirve para señalar los espacios: el *maqha pacha*, lugar de los diablos; *alax pacha*, la morada de los santos y dioses andinos; y el *aka pacha*, suelo donde andan los vivientes. De igual forma,

en el quechua encontramos “Pacha. Tiempo, suelo, lugar”.²⁴ Entonces, “Pacha, que tiene el mismo significado en quechua y en aymara, es una comunidad de espacio y tiempo que se expresa en el término integrado *espaciotiempo*”.²⁵ Su carácter es polisémico, ya que expresa totalidad, unidad, profundidad, lejanía o turno. Además, “El centro de pacha es el hombre disuelto en su comunidad, toda vez que está predomina sobre el individuo, pero implica a la vez una totalidad de carácter cósmico donde están comprendidos el hombre (*runa*), la naturaleza (*sallqa*) y los dioses (*wacas*)”.²⁶ Entonces se goza de un intenso vitalismo articulador de espacios y divinidades personificadas.

Pacha, como espacio, se representa de distintas formas en este *hatun willakuy*. Por ejemplo, la Pachamama, madre tierra a quien se reciproca mediante ofrendas, la *Qanchis Qocha*, la laguna de siete colores, que está formada con el elemento sustantival germinante del agua. Así tenemos dos espacios, uno de tierra y otro de agua, ambos como madres germinantes. Éste es el espacio de la horizontalidad, mientras que en la verticalidad tenemos al *Apu Kolki Hirka*, el dios Montaña de Plata. Todos estos espacios están cargados de hierofanía, por eso son singulares. Pero también hay espacios de los hombres, que están más abajo con respecto al *Apu*, lo que conforma una dualidad andina del *hanaq* y el *urin*, el arriba y el abajo. Así, los espacios estarían distribuidos siguiendo la cosmovisión andina. Esto se desprende por lo que manifiesta el *Apu*, quien escucha a los pastores, quienes ascienden y recorren sus faldas pastando sus ovejas. A los dioses Wascarán, Alpamayo y Yerupaja hacen el ritual de sus ofrendas de coca porque son Apus. También existen dioses de espacios más elevados: Katekilla y Libiaq, a quienes piden lluvia. Ello establece la segmentación mayor. *Hanaq Pacha*, mundo de arri-

²⁴ Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua qquichua o del Inca*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989, p. 268.

²⁵ Edmundo Motta Zamalloa, *Pacha: visión andina del espaciotiempo en la perspectiva del pensamiento seminal*, Lima, Fondo Editorial. Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Escuela de Posgrado Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015, p. 290.

²⁶ *Ibid.*, p. 291.

ba, es de donde viene la lluvia, donde moran los dioses a quienes se le pide llover. El *kay Pacha* es el lugar donde el hombre vive, pero también está el *ukhu pacha*, donde mora el dios *Amaru* y el toro mítico, que sale de las aguas de las *qochas*, de las algunas. Pero también se muestra esta estratificación cuando todos los dioses de las distintas pachas contemplan cómo aparecen sus illas en la forma de siete becerritos “Del janaq pacha, el mundo de arriba, del kay pacha, el mundo de aquí, del ukhu pacha el mundo de abajo, miran cómo avanzan los illas hacia su faena elegida”,²⁷ son las illas salvadora de la vida.

Pacha, como tiempo, se fija en momentos significativos a través de la rememoración del Apu: “Con el tiempo vinieron gentes de lejanos pueblos. Primero los Chavín, los Tiawanaco; luego de los pueblos junto a la Madre Mar: los Mochicas, los Sipanes, los Paracas, los Chimus”.²⁸ En la fabulosa memoria del Apu narrador desfilan culturas ancestrales hasta llegar al tiempo de los Inkas: “Por eso más tarde en los tiempos del Tahuantinsuyo”.²⁹ Finalmente, llegan los españoles. Allí se desata la explosión de la codicia que modifica el curso de la vida. Entonces, hay *pachas* o tiempos en los que no suceden cambios considerables, pero también existen otros momentos en que cambia el mundo drásticamente. A esos cambios se les llama *pachakutiy*, vuelta de mundo o mundo al revés.

El *pachakutiy* es una de las categorías andinas más difundidas y de mayor éxito en la explicación de los fenómenos culturales y en las representaciones literarias. *Pachakutiy* significa la imagen del mundo al revés. En efecto, Diego González Holguín registra que “Pacha cuti pacha ticra. El fin del mundo, o grande destrucción pestilencia, ruyna, o pérdida, o daño común”.³⁰ Se puede advertir distintos grados que son significativos. El “daño común” no es privativo o individual, pues

²⁷ Macedonio Villafán, *Apu Kolki Hirka (Dios Montaña de Plata)*, Huaraz, Editorial Naanintsik, 2019, p. 47.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

involucra a varias personas. Es un tiempo en el que reina la desintegración, ya sea física o moral. Por ejemplo, la “pestilencia”, vinculada a los procesos de enfermedad y daño, afecta en forma significativa porque produce pérdidas individuales que pueden extenderse a grandes colectividades. En el nivel más extremo, significa el fin del mundo, un mundo enfermo, dañado que se desintegra en forma violenta. Este fin del mundo es la muerte de un tiempo-mundo, el cierre de una época para el surgimiento de otra, es decir, muere un mundo para nacer otro, ya sea un nuevo mundo de lamento o de alegría. *Pachakutiy* es “lo que puede dar un vuelco total, es todo un mundo, toda una era, un *pacha*”.³¹ Tiempo y mundo se trastocan; todo lo que existe en este universo, como la relación de los hombres con la naturaleza, el cultivo o práctica de las espiritualidades, también experimenta esa alteración.

El Apu Kolki Hirka narrador es consciente de estos cambios, por ello se pregunta “¿Desde qué tiempos? ¿Desde cuántos *pachacutis* o grandes cambios?”³² Esto se conecta con la memoria abarcadora del *apu*, que ya está viejo. Él recuerda los tiempos de generosidad, de reciprocidad, pero también el tiempo de la suspensión de estos principios. El gran tiempo, entonces, es medido por *pachakutis*.

Existen diversos tipos de *pachakuti*. Los *pachacuti* cósmicos son aquéllos donde actúan el agua y el fuego, el *Uno pachakuti* y el *nina pachakuti*. Pero también existen los *pachacuti* sociales que generan complejas transformaciones en los hombres y sociedades, ya que tienen que cambiar de lengua, de dioses, de estatus social. Así pasan de ser dueños a ser pongos, porque ya no tienen propiedades o porque fueron despojados de materialidades y espiritualidades. Aunque esto no es absoluto, pues siempre brota la cultura debajo de las cenizas debido a la potencia germinante de la vida andina.

³¹ Harris, Olivia y Thérèse Bouysse-Cassagne, Thérèse, “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, en Xavier Albó (comp.), *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 244.

³² Villafán, *op. cit.*, p. 9.

En el *hatun willakuy* se relata la presencia de un *pachakuti* producido por la llegada de los españoles. Cambió el mundo en el que vivían, los hombres pasaron a un estado de explotación y oscuridad (*purun pachcha*), tiempo de tiemblas que instalaron los foráneos, quienes les hicieron abandonar a sus dioses. Por ello el *Apu* se pregunta y conjetura: “Pero de pronto dejaron de venir los incas y sus hombres haciéndome extrañar sus ofrendas. ¿Qué ha de haber pasado?, me pregunté, ¿un pachacuti o cambio de tiempo acaso?”.³³ Se suspenden los rituales, no hay ofrenda ni alegría; hay silencio, ausencia y muerte. Luego, el *Apu* se enterará, por medio de los pastores, que se había producido un *pachakuti*: “Otra era su lengua, llamado castellano, no el quechua. Desde entonces fue que los runas y hasta nosotros aprendimos a entender y usar muchas de sus palabras. Inmediatamente comenzaron a vivir como en sus pueblos, a hacer trabajar como en sus pueblos, a adorar a sus dioses según sus creencias; a establecer su modo de vida en estos pueblos”.³⁴ Se produce un traslado, el runasumi reemplaza al español, las formas de vivir, de trabajar, de celebrar sus rituales cambia, es decir, se altera la espiritualidad y la vida cotidiana. Se trata de una violenta imposición en todos los niveles de la vida.

A través del cambio lingüístico se produce un renombramiento: “Esta mina, dijeron en su idioma, se llamará San Juan de Kolki Hirka. El llamado sacerdote, como el *willa uma* de los incas, celebró su rito llamado misa y plantó una cruz en una de mis laderas. Luego ese sacerdote español mandó hacer un pequeño templo para sus dioses. Ahí puso la imagen de madera de su santo llamado San Juan, ordenando a los cutacanchinos: a este santo venerarán desde ahora...”.³⁵ Se produce una guerra de religiones. Mediante un poderoso mecanismo conversor se sustituyen los dioses, se practican rituales ajenos, no hay *willa uma* sino sacerdote, no hay *wak’a* sino cruz. Se produce la colonización del imaginario a través del despojo del ser indio.

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

También se narra la gestión de un *pachakuti* con la historia de Tupac Amaru. En él, los propios dioses contribuyen —indirectamente— liberando a las personas apresadas por los españoles para que puedan unirse al levantamiento. Pero este *pachakuti* esperado no tuvo éxito; esto hubiera retornado las formas de vida *runa*. Desde entonces, en la historia y memoria cultural del pueblo indio, se lleva esta muerte a nivel mítico y se crea el mito de resistencia. El mito del Inkari, el inca despedazado que en el vientre de la madre tierra está juntando sus partes hasta completarse. Entonces volverá al *kay pacha*, al mundo de acá.

Estos cambios contextuales pueden universalizarse. Se produce una pérdida de todos los principios, porque no hay ofrendas para los dioses montaña; se contamina la naturaleza, por ello entran a un tiempo de hambruna por mandato de los Apus, quienes sienten que son traicionados en sus principios. Por ello hacen experimentar la fuerza de sus sanciones. Pero también los dioses montaña se apiadan y les retornan la posibilidad de una vida mejor. El camino es volver a respetar la vida, toda forma de vida —plantas, animales, piedras, hombres—.

Una de las formas a través de las cuales se han orientado las culturas son los mitos. Para el caso del mundo andino, tenemos mitos de origen —el caso de Manco Capac y Mama Occllo—, mitos de creación que explican el origen del imperio de los incas, mitos de resistencia —el mito de *Inkarri*, ese ser que bajo la tierra está juntando sus partes para que, cuando se complete, vuelva al *kay pacha*, a esta tierra y vida—. El mito crea un tipo de conocimiento que no necesita explicación, sino que se asume como tal. Es alternativo a las formas de conocimiento que provienen del razonamiento o la lógica.

LOS SERES Y DIOSSES DEL MUNDO ANDINO QUE FORJAN EL PACHAKUTI

En el mundo andino existen diversos dioses; cada uno cumple una determinada función. Hay dioses protectores —como los *Apus* o seres

que son capaces de operar cambios, gestionarlos y ejecutarlos; por ejemplo, el caso del *Amaru*—; otros seres son dueños de espacios —como los *Mukis*, esos seres de aspecto humano pequeño que cuidan las minas—. Algunos de ellos tienen una secuencia —el caso del Illapa, libiaq, katekil (el rayo, el amaru y el Toro)—.

Katekil y *Libiac* son dioses de la lluvia. El primero cumplía funciones oraculares. Fue quemado por Atahualpa, porque predijo la derrota ante su hermano Huáscar. También gobernaba las lluvias y la fertilidad de la tierra. El segundo fue considerado como sinónimo de *Illapa*, responsable de la lluvia, trueno, granizo. Fue dios de los llacuaces, pastores de la puna.³⁶ A estas divinidades les hacían ofrendas los Cutacanchisno: “También ellos pedían lluvias, agua en abundancia para que nunca se secaran las aguas del río Tampu”.³⁷ Cuando hay tristeza —debida a el saqueo— suspenden sus rayos anunciadores de lluvia —“Tampoco el dios *Katekilla*, el dios Libiaq han hecho hablar sus rayos”³⁸— como una especie de sanción, resignación o solidaridad con el dolor de los comuneros. Porque son dioses que sienten y se compadecen del dolor humano. Cuando las personas deciden abandonar su tierra, cuando todo está desolado, cuando ya no hay más mineral que explotar, entonces deshacen sus casas para partir. Entonces, el dios Ketekhil hace aparecer sus rayos anunciadores de tiempos nuevos: “Y yo también digo que es cierto lo que dice el anciano. De un cielo sin nubes, el dios Katekil ha hecho brillar su relámpago”.³⁹ Esto es importante, porque su aparición niega la minería; muestra a los comuneros que hay otras riquezas, como el cultivo de la tierra. Por ello aparece anunciando la lluvia fuera de su tiempo. De esta forma se desliza un cuestionamiento a la codicia por el metal que propone a la naturaleza como salvadora. También es rele-

³⁶ Ariadna Baulenas i Pubill, *Divinidad Illapa. Poder y religión en el imperio Inca*, Arequipa, Ediciones el Lector, 2016, pp. 40-41.

³⁷ Villafán, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

vante porque, en la personificación, la deidad de la lluvia experimenta distintos estados de ánimo, según los tiempos sean oscuros o claros.

Amaru, una de las deidades que tienen mayor presencia en el mundo andino, es traducida como culebra o serpiente. En el Collado se conoce como Katari. Está vinculada a movimientos sociales, a las revueltas populares, porque se asocia a los temblores, a remociones de tierras. Diego González Holguín registra: “Amaro. Dragón, Serpiente”.⁴⁰ Explica Ayala Leonardi que “En la región Anti se adoraba al Amaru por su mansedumbre y enormes proporciones [...] Dicen que antes los amarus eran de gran fiereza, en cierta oportunidad, uno de estos animales mató a la hermosa hija de una hechicera, está en venganza, encantó al animal haciéndolo inofensivo”.⁴¹

Se representa el movimiento del Amaru en varios soportes. Por ejemplo, en los huacos, en las piedras y en tejidos, el zigzag simboliza el agua y la serpiente: “Este zigzag está muy difundido en la cultura andina y se llama *q’engo*. A menudo se encuentra con diseños en los tejidos. Simboliza la continuidad de la vida y las corrientes de agua. El *q’engo* es también símbolo de la serpiente”.⁴² Así, el Amaru

suele ser representada con la figura de una enorme serpiente y se cree que es la causa de los grandes desplazamientos de lodo y otros accidentes. El concepto de amaru ha adquirido popularidad a partir de personajes históricos que se llamaron a sí mismos con este título: uno de los últimos Incas (Túpac Amaru I), un cacique que organizó una revuelta contra el poder

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ Flor de María Ayala Leonardi, *Aportes para un diccionario mitológico andino*, Huancayo, Fondo Editorial Universidad Nacional del Centro del Perú, 2002, p. 21.

⁴² Margit Gutmann, “Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú”, en Enrique Urbano (comp.), *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993, p. 248.

español durante el Virreinato (Túpac Amaru II) y una organización terrorista (Movimiento Revolucionario de Túpac Amaru).⁴³

También, durante la Reforma Agraria en el Perú, su rostro era un ícono. Cada vez que hay movimientos sociales se invoca su imagen.

En los aymaras de Tarapacá, encuentra Juan Van Kessel que es “un mito que en la actualidad poco se escucha, pero se vincula al culto del agua en la precordillera, y particularmente a la limpieza y apertura de los canales de riego, en el momento de la inauguración del nuevo ciclo agrícola”.⁴⁴ La sangre del Amaru tiene poderes curativos, pues puede limpiar nuestra sangre.

En el Hatun Willakuy se representa como una divinidad justa: “Por eso nos causan gran alegría esos becerritos que ha enviado el padre Amaru. Son siete como los colores del arco iris”.⁴⁵ Otorga una señal, pues antes había hablado por medio de sus sueños. Sabemos que, en el mundo andino, los sueños son advertencias que debemos tomar con cuidado, con solemnidad, porque es una vía de conocimiento.

El amaru tiene diversas presentaciones como ser mítico que vive en el *ukhu pacha*, dentro de la montaña de plata. Este ser, cuyas decisiones generan cambios sociales, existe junto al nombre de quien genera un *pachakutiy*. En ese sentido, el Amaru también está vinculado al mito *Inkarri*.

El toro en el universo andino tiene diversas interpretaciones. Una está vinculada a la encarnación del poder cruel y destructor del gamonal; es el terrible binomio del taita y el toro, seres que engordan y oprimen. Por ello, al matar al toro están matando al gamonal, tal como relata el testimonio de un ex hacendado: “Cuando se aprobó la Reforma Agraria los indios me invadieron la hacienda. [...] Y lo primero que hicieron

⁴³ Juan Javier Rivera Andía, “Mitología en los andes”, en Alejandro Ortiz Rescaniere (ed.), *Mitologías amerindias*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 151.

⁴⁴ Juan Van Kessel, *Cuando arde el tiempo sagrado*, La Paz, Hisbol, 1992, p. 18.

⁴⁵ Villafán, *op. cit.*, p. 46.

esos indios brutos fue sacrificarme el semental. Lo mataron. ¿Y sabe que hicieron con él? ¡Se lo comieron! Así nomás. Se lo comieron. Cuando lo supe sentí una rabia y una impotencia que nunca antes había sentido”.⁴⁶ Los indios no eran brutos ni bestias; eran seres plenamente lucidos que sabían lo que hacían: en ese ritual estaban destruyendo el símbolo del poder. Desbarataban las estructuras sociales encarnadas en la vitalidad del toro y el dueño. Pero ahora no nos interesa estos toros malos, sino los que encarna el poder liberador.

En efecto, el toro también está asociado al poder reestructurador y liberador con que se mueven los levamientos campesinos y populares. Pero antes detengamos en el toro *Illa*, esa fuerza que cuida —como el torito de Pukara—, que se pone a la entrada de los pueblos indios o sobre los techos de las casas, donde vigilan e imparten la suerte como verdaderas *Illas*. También está el toro mítico que vive en el fondo de las lagunas, como el torito de la piel brillante, que recuerda la tradición oral, o el toro rojo que vive encadenado en el vientre del taytacha Pico-ta, en Ayacucho. Dicen que de tiempo en tiempo hace remover la tierra y causa derrumbes y que el día que rompa su cadena saldrá como una *lloqlla* enloquecida arrastrando a los malos y dejando intactos a los que no dañaron la naturaleza ni explotaron al hombre. Precisamente por ello está vinculado a los movimientos sociales, porque como el *mayu*, el río bramador, o la *lloqlla*, torrente de agua y barro, muge como toro bravo cuando se desatan las revueltas populares que asimilan el fuerte y temible desplazamiento de los toros amarus: “Entre sus ganados había toros enormes, fuertes. Cómo peleaban esos toros cuando se enrabiaban, hasta se desbarrancaban por los abismos de las montañas. Como el tayta Amaru son esos toros, decían temerosos los runas”.⁴⁷ El Apu narrador caracteriza la enormidad del toro y establece una vinculación con el amaru. En el pensamiento andino, éste se comporta como una continuidad.

⁴⁶ Roland Anrup, *El taita y el toro*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 1990, p. 207.

⁴⁷ Villafán, *op. cit.*, pp. 18-19.

Dentro del discurso mítico se relata la historia según la cual, en el fondo de la *Mama Qochas* (las madres lagunas), viven toros con poderes vastos: “Igual ocurría con mis hijos a quienes buscaba mi toro. Saliendo de las aguas de Qanchis Qocha en las noches de luna llena, chorreando de su boca les regalaba mi plata en sus manos, en sus sombreros. Igual nomás les regalaba a los hijos de los pastores cutacanchinos”.⁴⁸ Ya no es el *Amaru* el que imparte justicia; es el *Toro* quien responde a la reciprocidad de los comuneros. Este es el toro mítico de las lagunas: “O también si se aproximaban demasiado a Qanchis Qocha mi toro les encantaba y les hacía entrar a sus profundidades; allí les hacía pasear por hermosos palacios donde hasta las paredes y los pisos eran de plata y las flores de oro”.⁴⁹ Es el poder mágico que existe en el mundo andino, generoso y sancionador que encanta a los solitarios e inocentes.

Aquí se explica la conexión entre el amaru y el toro. Recordemos que hay una secuencia mítica entre el dios *Illapa*, el *Amaru*, y el *Toro*: “también los jirkas comenzamos a criar toros, para nuestra protección, diciendo. Yo crié un inmenso toro barroso que descansaba en las profundidades de Qanchis Qocha. Cómo emergía en noches de luna llena; cómo trotaba por las llanuras, por los montes, haciendo temblar la tierra, sacando chispas de las piedras con sus pisadas, dejando espantados a los runas. Solo yo sabía que el Tayta Amaru serpiente le había dado sus poderes”.⁵⁰ El toro es una asimilación cultural de los españoles en la que se ha desarrollado un proceso de mitificación. Es una especie de *Illa*, pero también revela un gran poder por la forma de desplazarse en el campo. En este caso, la explicación es más evidente: Tayta Amaru cede sus poderes al toro.

En este hatun willakuy el toro es quien actúa como divinidad, quien imparte el magisterio y orientación a los hombres: “A los runas auxiliares de los wiracochas españoles mi toro les advertía: ‘Si no hacen

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

ofrendas al Tayta Kolki Hirka morirán junto con sus amos”.⁵¹ Debido a la presión de los españoles, desconocían estos mensajes y no hacían caso a las advertencias. También siente que está siendo vencido por la desolación en la que se encuentran los comuneros, por ello entra en agonía: “También mi toro barroso yace agonizante entre los ichus, en sus ojos está apagándose la luz poco a poco”. Como si una cultura aplastará a otra cultura, a sus hombres, a sus dioses o toros mágicos los despoja de su luz.

El Muki es del dueño mítico de las minas, por ello se debe hacer ofrendas y pedir permiso para explotarlas. En las minas de Bolivia se les denomina Tío: “A todos ellos si no hacían ofrendas les causaba temor en los socavones con el *Muki*, un enanito vestido como ellos, con sombrero de lana, ropas de bayeta y ojotas y lamparita de carburo. Cómo amaban o temían a mi *Muki* cuando aparecía en los túneles. Cuando le regalaban coca y cigarro, el *Muki* les daba mi plata, purita, en charpas sin piedra ni tierra”.⁵² Son como los dueños de los árboles amazónicos, seres a quienes se les tiene que pedir permiso para recoger sus frutos y, si se procede con respeto y ofrenda, entonces las vetas de las minas se muestran. Cuando llegan otras mentes y otros corazones malos, esconden sus vetas; pero, por más que oculten sus vetas, con explosiones abren el vientre del cerro y sacan su riqueza. Por ello también sienten que esta destrucción los alcanza y están como derrotados, tal como testimonia el Apu narrador: “Mi muqui yace muerto de pena y está botadito con su casco, su lamparita y sus ropas manchadas de minero en uno de los socavones”. Es como si dioses y hombres fuesen replegados. Pero no están vencidos, porque siempre habrá oportunidad para cambiarle la cara a los tiempos.

Illa, si bien no está dentro del espacio del Apu, hace su aparición en un contexto de carencia. El *Illa* tiene el poder de atraer la abundancia y la felicidad; es la piedra grande, notable como un huevo —o mayor—,

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² *Ibid.*, p. 31.

que traían consigo para ser ricos y venturosos, registra González Holguín.⁵³ Además, existen las siguientes entradas en el diccionario: “Yllayoc runa El hombre muy rico y venturoso, que tiene o guarda tesoro”; “Yllayoc. El que enriquecía presto o tenía gran ventura”; “Ylla huaci. Casa rica y abundante y dichosa que tiene ylla”; “Ylla. Todo lo que es antiguo de muchos años guardado”.⁵⁴ Son poderes ancestrales que convocan la abundancia.

En efecto, los *Illas* “son amuletos conservados por los campesinos de los Andes con la esperanza de mantener su ganado en buenas condiciones y en considerable número. Las creencias acerca de las maneras en las que alguien puede hacerse de una illa son expresadas en historias con tramas bastante recurrentes”.⁵⁵ En ese sentido, *Illa* está asociado a la fecundidad y a la germinación; se conecta con el Illapa, el dios de la lluvia.

Illa también es claridad, brillo. Tiene diferentes representaciones: pueden ser pequeños muñequitos de piedra —piedra donde ha caído el rayo—, la Madre Papa —esas papas que crecen pegadas, señal de abundancia—, la sara mama —esas mazorcas que no crecen solas, sino que son dos o tres cuerpos adheridos—, los terneros de dos cabezas o el ser humano que nace con dedos de más —en la mano o en el pie—. Cuando tiene una jorobita, es como el dios Tunupa o como Ekako, que devino luego Ekeko, un ser pequeño lleno de productos que llama a ventura; también puede ser un pequeño *wawki*, nuestro igual pequeño con el que nos entierran para que nos acompañe.

Este poder está representado en el *hatun willakuy*. Cuando los comuneros miran unos toritos pequeños, dicen: “Esos Illas nos han traído alegría. Han venido a decirnos que no nos marchemos, que no todo se ha acabado para nosotros; que no solo plata queda en estos lugares; que todavía hay otras riquezas si trabajamos uniéndonos y con alegría; que

⁵³ *Ibid.*, p. 366.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 366-367.

⁵⁵ Rivera Andía, *op. cit.*, p. 151.

nos han de mostrar para encontrarlos trabajando. Miremos atentamente para saberlo”.⁵⁶ Ésta es otra de las manifestaciones del tayta Amaru. En ella les muestra que no sólo de plata vive el hombre, pues puede vivir de lo que le ofrece la madre tierra.

Quien narra es una Apu. Relata la historia de su vida, que es la historia de la vida de la comunidad andina. Lo que queremos destacar es que este dios es viejo, como el mismo menciona: “los cerros también envejecemos”. Precisamente son los ancianos los que tienen sabiduría; administran su saber impartiendo a las personas su conocimiento. En este caso, se da un dialogo entre viejo Apu y el anciano hombre donde el Apu confirma la sabiduría del hombre. En la clave andina en que está escrita se muestra que “Esos becerritos son Illas; seres generadores de riquezas. Ellos hacen que abunde el ganado, la comida, todo lo que el hombre necesita. De las personas que ven *Illa* mucho aumentas sus cosas”.⁵⁷ Es una especie de amuleto que convoca la buena suerte, que permite proteger a las personas; pero esto sólo se descifra a través de la memoria fabulosa de los viejos.

En el Apu Kolki Hirka existe todo un sustento mítico, el cual organiza su narración como se ha expuesto. Además, debe sumarse la presencia del *Apu*, su conocimiento antiguo siempre actual, sus formas de vida, sus rituales —como la reciprocidad con los dioses—. El total respeto a los principios *runa* hace posible un *Allin kawsay*, una vida bonita. En este sentido, esta narración tiene un componente de resistencia política. Narra contra el olvido de las culturas originarias, cuestiona las historias interesadas que orientan malamente qué recordar y qué olvidar. Contra ello se plantean estas narraciones con memoria, con pasado actual.

Estos dos *hatun willakuy* narran el valor de la memoria, la actualidad del pasado, la necesidad de respetar las formas de vida tradicionales, el cumplimiento de los principios *runa*. En este sentido, la memoria actúa

⁵⁶ Villafán, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁷ *Loc. cit.*

como un mecanismo político de resistencia cultural que batalla contra el olvido institucional. Precisamente, lo más relevante es que narran contra el olvido y señalan las consecuencias de padecerlo. Pero, sobre todo, es una forma en la que la escritura —que tanto dolor ha causado en nuestras culturas originarias— contribuye a la reproducción cultural como una forma sincera de devolverle constantemente a la comunidad el magisterio de sus historias. Es un tejer y tejer inacabable. Ésta es la palabra clave: tejer. Tejer la vida para no olvidarnos de que texto también vine de tejido.

BIBLIOGRAFÍA

- Anrup, Roland, *El taita y el toro*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 1990.
- Ayala Leonardi, Flor de María, *Aportes para un diccionario mitológico andino*, Huancayo, Fondo Editorial Universidad Nacional del Centro del Perú, 2002.
- Baulenas i Pubill, Ariadna, *Divinidad Illapa. Poder y religión en el imperio Inca*, Arequipa, Ediciones el Lector, 2016.
- Cornejo Endara, Jinés, *Saqapa. El Cascabel*, La Paz, Plural, 2013.
- Cutipa Añamuro, Guillermo, *Chacra qarpaña, Regando la chacra*, Iquique, IECTA, 2005.
- Bueno Chávez, Raúl, *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010.
- González Holguín, Diego, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua qquichua o del Inca*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.
- Gutmann, Margit, “Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú”, en Henríque Urbano (comp.), *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993, pp. 239-258.
- Harris, Olivia y Thérèse Bouysson-Cassagne, “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, en Xavier Albó (comp.), *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Kessel, Juan Van, *Cuando arde el tiempo sagrado*, La Paz, Hisbol, 1992.
- Motta Zamalloa, Edmundo, *Pacha: visión andina del espaciotiempo en la perspectiva del pensamiento seminal*, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Escuela de Posgrado Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015.

Rivera Andía, Juan Javier, “Mitología en los andes”, en Alejandro Ortiz Rescaniere (ed.), *Mitologías amerindias*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, pp. 129-176.

Villafán, Macedonio, *Apu Kolki Hirka (Dios Montaña de Plata)*, Huaraz, Editorial Naanintsik, 2019.

LA POÉTICA DEL ENIGMA QUECHUA O *WATUCHI*

*Victor Antonio Tenorio García**

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se ordena a partir de la caracterización del *watuchi* como un texto de la literatura oral quechua que se manifiesta necesariamente en un acto comunicacional, es decir, de manera dialógica. Por consiguiente, es de vital importancia establecer que el *watuchi* es una expresión sociocultural con características propias que lo diferencian de la adivinanza y del acertijo y, por tanto, permite definirlo como enigma, el cual posee un lugar dentro de los géneros literarios simples. En la práctica social, en muchos lugares ha perdido su condición de enigma, convirtiéndose en simple adivinanza. Es imprescindible manifestar, en esta parte, que la adivinanza tiene una existencia muy antigua en todas las culturas del planeta; correlativamente, el *watuchi* existió en el mundo andino desde antes de la llegada de los invasores europeos y su cultura a estas latitudes. Entonces, reconocer su condición literaria es reafirmar

* Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

la condición de una sociedad con capacidades no sólo económico-sociales sino también con un gran desarrollo de expresiones artísticas, científicas y tecnológicas con logros superlativos. Dentro del presente estudio realizamos una breve aproximación a su calidad literaria como un género más dentro de la literatura oral andina, junto con la lírica, la narrativa y expresiones teatrales, todas las cuales tienen manifestaciones vigentes. Tal aproximación es seguida por la caracterización de las figuras literarias utilizadas en las creaciones de literatura oral quechua, las cuales se continúan empleando en la moderna poesía lírica escrita y en la creación de cuentos, novelas y dramaturgia plasmada en quechua. Realizada esta labor, nos atrevemos a proponer una nueva definición al *watuchi* y al *watuchinakuy*; también, una clasificación distinta que no desmerece las anteriores. Los investigadores que nos precedieron consideraron al *watuchi* como adivinanza y clasificaron al enigma quechua o *watuchi* utilizando el válido criterio temático. A nuestro parecer, esto requiere otra alternativa más; por esa razón, lo clasificamos teniendo en cuenta su estructura enigmática y su condición literaria, la cual le emparenta con los géneros literarios mayores. Establecidos estos planteamientos, proponemos una ruta de comprensión lectora que venimos practicando desde nuestro libro *Literatura quechua*¹ y en una nueva entrega de *La vitalidad del quechua a inicios del siglo XXI*.² Concluimos el artículo con un somero análisis de las funciones del *watuchi* y sus posibilidades literarias y culturales.

Nuestro propósito es el de actualizar la valoración y uso de la calidad cognitivo-lingüística, literaria, lúdica, social y pedagógica del *watuchi*. Insistimos en esto último porque la comprensión del *watuchi*, como texto literario y su práctica, es una actividad de comprensión lectora a presión y por resultados. Por eso se debe eludir la práctica del memorismo y proponer la posibilidad de usarlo para el afianzamiento

¹ Víctor Tenorio, *Literatura quechua*, Lima, Loayza, 2012.

² Víctor Tenorio García, *La vitalidad del quechua a inicios del siglo XXI*, Ayacucho, Editorial Amarti, 2018, pp. 81-93.

de sus potenciales cognitivo-lingüísticos en el desarrollo de la oralidad y la escritura de nuestra lengua materna, el *runa simi* o quechua, y, a partir de ella, propiciar la construcción de textos descriptivos, narrativos y argumentativos. También, con un enfoque contrastivo, es factible orientar el estudio y la construcción de tales textos literarios en quechua y castellano. Para el presente trabajo fueron valiosos los aportes de las investigaciones de Teófilo Altamirano, Edilberto Lara, Gloria Cáceres y Palmira La Riva acerca del *watuchi*, maestras y maestros que merecen nuestro respeto; también, los artículos sobre la adivinanza de Teresa Miaja y Rubén Martínez. Gracias a todos.

EL *WATUCHI*: TEXTO, CONTEXTO Y DIALOGÍA

El *watuchi*, a nuestro entender, es un objeto lingüístico estético quechua que se distingue por ser lúdico. Su manifestación se concreta en eventos dialógicos con participación colectiva, por lo mismo debemos puntualizar conceptos básicos.

Con relación al texto, Aguado cita a Plett, “la cadena lingüística que forma una unidad comunicacional”,³ y cita a Benveniste cuando afirma que el sentido del texto es producido por su funcionamiento, no por la simple sucesión o suma de signos. En efecto, el *watuchi* es esa cadena comunicacional de que nos hablan Plett y Benveniste. El sentido del *watuchi* es reconstruido en forma dual complementaria entre el *watuchiq*, *watuchi*, *watuchikuq* y el contexto. Se convierte en una suerte de pasatiempo cognitivo-lingüístico-cultural donde se mide la capacidad de comprensión lectora a presión de los participantes, uno frente a otro, cumpliendo los roles de emisor y receptor, roles rotativos entre sí cuya finalidad es resolver el enigma planteado. La información que proporciona el texto se llena con el conocimiento del mundo que tenemos en

³ Miguel Aguado, *Introducción a las Teorías de la Información y la Comunicación*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 103.

la memoria. En el funcionamiento del texto, se manifiestan el emisor, receptor, mensaje, contexto, canal y código.⁴

Con referencia al contexto, Van Dijk⁵ dice que el contexto comprende la relación entre la estructura del texto y los elementos de la situación comunicativa. Esto es estudiado por la pragmática. La coherencia pragmática debe tener en cuenta al marco interpretativo, los supuestos socioculturales, los sistemas de creencias y valores, las hipercodificaciones ideológicas, los supuestos afectivos y otros.⁶

Precisamos que es necesario emplear el enfoque textual (EDU),⁷ el cual establece que la unidad lingüística más importante de la comunicación es el texto y que éste es el resultado de la interacción entre emisor, receptor, mensaje y contexto. El *watuchi* es un texto dado entre quien formula el enigma andino (*watuchiq*) y quien debe resolver dicho enigma (*watuchikuq*). Éstos se alternan en los roles, cumpliendo el principio andino de la reciprocidad.

LA DIALOGÍA. RELACIONES DIALÓGICAS

En el prólogo a *Problemas de la poética de Dostoievski*, Alcázar⁸ dice que la dialogía —según Bajtin— “parte de la situación mínima comunicativa”, o sea, que “parte del diálogo cara a cara donde se produce el intercambio de roles enunciativos”. Entonces, es activa la participación de quienes dialogan. Y sigue explicando: “La relación dialógica presupone un antes y un después, oír y contestar, anticipar y reaccionar, escuchar y rebatir, la gesticulación e incluso la burla”. Tal es el caso del *watuchi* o enigma andino. Hay un antes del evento cultural, la invitación y

⁴ Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 29.

⁵ Teun Van Dijk, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, p. 93.

⁶ Aguado, *op.cit.*, p.114.

⁷ *Evaluación Censal de Estudiantes (ECE)*, Lima, Ministerio de Educación Pública, 2001, pp. 22-30.

⁸ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2012, p. 347.

aceptación del reto, la enunciación del enigma andino y la solución del *watuchi*, con la consecuente aprobación de la respuesta o la refutación fundamentada —y la enunciación de las enseñanzas que entraña— o el fracaso del *watuchikuq* que no logra resolver el enigma. En este último caso, se procede con la sanción lúdica o *pukllay kamikuy*, que son los insultos en broma por el fracaso. En los últimos tiempos, se admite que los insultos sean reemplazados; entonces, el fracaso se reivindica con la declamación de un poema, el canto de un huaino o carnaval —todo en quechua— o el zapateo de fugas de huaino que el público entona: el *pukllay pampachay* (alternativa de la sanción.) En cuanto a las enseñanzas, puede participar el público, con lo que el evento asume su calidad participativa, comunitaria y vital.

Según Bajtín, las relaciones dialógicas son asentimiento-desacuerdo, afirmación-complemento, pregunta-respuesta, reafirmación recíproca. Se efectúan mediante enunciados completos. Los enunciados de los *watuchis* son descripciones o mini narraciones formulados como enigmas a develar. Dada la respuesta, quien pregunta la acepta como válida o no; también es quien hace la repregunta para la fundamentación de la respuesta. Asumido el compromiso del *watuchikuy*, el turno del diálogo es estructuralmente obligatorio hasta finalizar el acto. Así, forma activos procesadores de información, su competencia comunicacional.

En las comunidades campesinas y familias con tradición andina, el *watuchinakuy* sigue un proceso de comunicacional especial con instancias rituales. El proceso se resume en “apertura ritual” o inicio con compromiso —compromiso de participar hasta el final del proceso, aceptar de buen grado las normas y la sanción en caso de no resolver el enigma—, “enunciación del *watuchi*”, en forma lenta y clara —repetición si fuese necesario—, y “respuesta y fundamentación” de la misma. La repregunta para que se dé la fundamentación es *la pregunta* —¿*Imanasqa?* (¿Por qué es tal cosa?)—. Esto evita el memorismo y usa el texto argumentativo. Aquí termina la primera parte, entonces se produce el cambio de roles.

En caso de no acertar la respuesta o fundamentarla mal, se somete al castigo lúdico *carnavalizado* o *pukllay kamikuy* (los insultos en broma), el cual se debe aceptar de buen grado, o la moderna versión: el *pukllay pampachay*.

PROCESO SOCIOCULTURAL DEL *WATUCHINAKUY*

En el desarrollo del *watuchinakuy*, los participantes se enfrentan de dos en dos (*iskay iskaymanta*); pueden alternar varones y mujeres sin discriminación de sexo ni edad, aunque se prefiere que sean coetáneos. Para el ejemplo, mencionamos a “*Rusacha*” y “*Lukascha*” con rotación de roles. En este ejemplo, *Rusacha* emite la pregunta y *Lukascha* deberá responder. Concluido el proceso, cambiarán de roles: *Lukascha* será el *watuchi* y *Rusacha*, la *watuchikuq*.

En el proceso del *watuchinakuy*, se respetará un orden de hechos. Introducción: el organizador explica el evento, las reglas y los rituales, asimismo sortea el orden del *watuchinakuy*; inicio: *Rusacha* pregunta (*watuchi*); *Lukascha* responde (*watuchikuq*)

—Ruscha: ¿*Imalla haykallasá?*

—Lukascha: Asá.

Rusacha formula oralmente el enigma andino o *Watuchi*.

—Rusacha: “*Hawan achachaw*, (Por fuera espantoso)

Ukun añallaw”. (Por dentro, delicioso)

—Lukascha: *chayqa tunam*.

Reglas del watuchi

Derecho a un nuevo indicio. El *watuchi* contiene uno o más indicios para resolverlo; pero, si el *watuchikuq* no puede resolverlo con ellos, tiene derecho a solicitar otro indicio pidiendo: ¿*Imamanta qatin?* El *watuchi* tiene la obligación de proporcionar el indicio solicitado.

Validación de la respuesta: El *wñlatuchiq* pide la validación preguntando: *¿Imanasqa?* (¿Por qué crees que tu respuesta es correcta?) El *watuchikuq* Lukascha debe validar su afirmación argumentando ordenadamente su respuesta.

Validación de la respuesta (*Siqisqata rimaypi qispichiy*). *Lukascha: Tunam, “hawanmi achachaw”*: *hawanpi itankuna, kichkankuna kaptin, chaykunam tipakun makipi, imanc hikpipas hinaspam nanachikun, chaymi manchakunchik; “ukun añallawmi”, tipqakuspa mikuptinchikmi miski, saksachikuq añawi*. (La respuesta es la tuna, ya que por fuera tiene espinas y espinitas que se clavan en las manos o en cualquier parte del cuerpo y causan dolor; pero, cuando se pela y consume, la fruta es rica al paladar y causa satisfacción).

Cuando se da por válida la respuesta, se produce el cambio de roles. *Lukascha* planteará el enigma, *Rusacha* lo resolverá. A continuación, seguirá el mismo proceso anterior. En caso de que el *watuchi* no pueda ser resuelto, se produce el *pukllay kamikuy*; luego, el *watuchiq* da y fundamenta la respuesta correcta.

Castigo lúdico o pukllay kamikuy

Cuando el *watuchikuq* no puede resolver el enigma ni con ayuda del nuevo indicio, se produce un nuevo diálogo que el *watuchikuq* está obligado a responder —en quechua—.

—Rusacha: ¿Caíste o no caíste al no poder responder el watychi?

—Lukascha: Sí, caí.

—Rusacha: ¿De qué cerro caíste?

—Lukascha: del cerro Kampanyuq.

—Rusacha: ¿Cuántos huesos te rompiste?

—Lukascha: Tres huesos.

—Rusacha: *Chayqa, yaw machu asnu, yaw añaspa supin, yaw upapa lawtan, chayqa tunam*. (“Oye, viejo burro; oye, pedo de zorrino; oye, baba de idiota, esa es la tuna.)

Este *pukllay kamikuy* (vale repetir) fue reemplazado por la recitación, el canto de un huaino a cargo del sancionado o el zapateo de fugas de huainos entonados por la concurrencia.

Fundamentación pedagógica

A partir del *watuchi* resuelto, con base de la sabiduría popular y la ayuda de la concurrencia, se sustentan las enseñanzas que emanan del texto. *Yachachikuynin qispichiy*: No se debe comer tuna recalentada por el calor del sol, porque causa embalonamiento estomacal; luego de comer tunas no se debe consumir “*machka*” (harina de cebada, debidamente preparada), porque provoca obstrucción intestinal. Se recomienda no coger tunas cuando sopla el viento, puesto que sus espinillas pueden afectar, incluso, los ojos. No se deben robar tunas.

Siqisqata rimaypi qispichiy: Tunam, “*hawan achachaw*”, ukun añallaw: hawanpi itankuna, kichankuna kaptin *achachaw*; “*ukunmi añallaw, tip-qakuypamikuptinchikmi, miskillaña, saksachikuq añawi*”. Así, iniciamos la construcción de textos argumentativos.

Comprensión crítica: Quienes elaboraron este *watuchi*, además de subrayar la importancia de la tuna, advierten la importancia de la tuna, en este caso, como alimento, fruta andina; pero también advierten los peligros de acceder a ella y las precauciones que se deben tener en cuenta.

En este proceso se comprueba que el *watuchi* cumple las normas de la textualidad indicadas por Beugarde y Dressler:⁹ coherencia, cohesión, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad.

⁹ Robert Beaugrande y Wolfgang Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 40.

EL *WATUCHI*, ¿ADIVINANZA, ACERTIJO O ENIGMA?

La palabra *watuchi* es traducida, tradicionalmente, como equivalente de adivinanza. Al respecto, el diccionario de la Real Academia Española (DRAE) dice que adivinanza es sinónimo de acertijo. La palabra “adivinar” procede del latín *addivinare*, vocablo que significa “descubrir por conjeturas alguna cosa oculta o ignorada”. Por su parte, enigma procede del latín *aenigma*. El DRAE dice que el enigma es un “dicho o expresión de sentido encubierto para que sea difícil de entenderlo o interpretarlo”. // Por extensión, “aquello que no se alcanza a comprender o que es difícil de entender”. En realidad, lo que se debe hacer no es descubrir la respuesta por conjeturas, sino emplear un proceso de comprensión lectora. La adivinanza termina cuando el adivinador da la respuesta acertada, con lo que se propicia el memorismo. Por último, el verdadero *watuchi* tiene una estructura dialógica que considera el castigo lúdico ritual a quien no acierta —este acto se ha ido olvidando—.

En su estudio de los géneros literarios, Spang dice que la estructura del enigma une la pregunta con la respuesta. El enigma —dice— trata de todo cuanto existe en nuestro entorno. Quien formula el enigma ya sabe la respuesta. Esa respuesta es la que tiene que construir la persona que asume el reto de resolverlo. Al respecto, Jolles señala dos clases de enigma: a) *El enigma de la esfinge*, que concluye con la muerte. El reto es “¡Adivina o muere!”; b) *El enigma de Ilo*, en este tipo de enigma el reto es “¡Inventa un enigma y vive!” Siempre que el interrogado no sepa responder al reto, pierde la vida.¹⁰

Ambos enigmas de la antigüedad europea son crueles. En el caso del *watuchi*, este es un enigma no cruento que posee similar estructura comunicativa que los anotados. c) *El enigma tradicional quechua* o *watuchi* concluye con el castigo lúdico que recibe el *watuchikuq*. Si no logra resolverlo, el *pukllay kamikuy* son los insultos en broma que aluden a su ineptitud para resolver el enigma. El enigma es considera-

¹⁰ Jolles, citado en Spang, *op. cit.*, p. 53.

do como una forma simple de la literatura; la adivinanza, no. Desde nuestra perspectiva, el *watuchi* es un enigma quechua por su estructura comunicacional dialógica que termina con el castigo lúdico o *pukllay kamikuy* en caso de fracasar. Quien resuelve el enigma debe fundamentar su respuesta. Con este procedimiento se supera el memorismo y la respuesta mecánica, casi siempre no razonada. Esta fundamentación permite orientar el desarrollo de la capacidad argumentativa básica de los estudiantes. En los eventos de *watuchinakuy*, cuando el enigma no puede ser resuelto por el *watuchikuq*, la respuesta acertada la anunciará y fundamentará quien formuló el *watuchi*, previa sanción lúdica. Por último, como el *watuchi* entraña un propósito pedagógico, éste debe ser evidenciado por el *watuchikuq*, en caso de haber resuelto el enigma, o por el *watuchiq*, en caso de haber fracasado, con la consiguiente fundamentación del mensaje o enseñanzas que emanan del texto. Con este proceso, el *watuchi* resulta más reflexivo y pone en juego no sólo la capacidad argumentativa de los educandos, también la inferencia de los mensajes y enseñanzas que entraña, con la participación del público. Todo ello suma para cimentar el *allin kawsay* andino.

El *watuchi*, en suma, es un enigma andino, en mérito a su estructura comunicacional, y es un texto literario de naturaleza lúdico-dialógica que formula un enigma a resolver. Las claves para resolver el enigma están en el texto en correlación con su contexto.

INTERCULTURALIDAD Y RESISTENCIA

El Perú es un país donde conviven muchas culturas y lenguas, originarias y foráneas. La interculturalidad se manifiesta de inmediato como una realidad socio-cultural, étnica y lingüística en nuestro país. El Perú es pluricultural y multilingüe, lo que conlleva hondas brechas y prácticas de desigualdad, imposición monocultural, discriminación y exclusiones violentas a partir de la hegemonización de la cultura occidental. El *watuchi* es un producto cultural andino que pervive desde los an-

cestros hasta hoy, dentro de contextos rurales quechuas o bilingües y sectores urbanos

Sobre este tema, Walsh¹¹ sostiene que existen tres clases de interculturalidad: la interculturalidad relacional se refiere a la relación e intercambio entre diferentes culturas —esta opción minimiza o esconde los conflictos que se manifiestan en contextos de poder, dominio y colonialidad—; la interculturalidad funcional reconoce que las culturas son diversas y diferentes, busca el diálogo, la convivencia y la tolerancia —sin embargo, no cuestiona el *statu quo*, la “asimetría y desigualdades sociales y culturales”—. Walsh plantea la interculturalidad crítica con permanentes negociaciones en lo relativo a la “legitimidad, simetría, equidad e igualdad”, también en lo epistemológico y mucho más. Veamos algunos casos en que se manifiestan la interculturalidad, la asimilación lingüística y cierta recusación cultural lúdica.

En el siglo XVII, el *watuchi* dio testimonio de la presencia de otra cultura y otra religión. /*Hawan warmi/ ukun qari/ [aruk]* (/Por fuera es mujer/ por dentro es varón/) [aruc]. La presencia del cura o sacerdote se describe por su ropa, con o sin su vestuario ritual. Sin embargo, lúdicamente, también se alude a su masculinidad ejercida.

Anotamos a continuación una versión referida al templo cristiano y a la campana. /*Wawan lukuyakun/ maman rakrakun/* (/El hijo se aloca/ la madre los devora/). Rápidamente el *watuchi* asumió su visión lúdica de la tecnología traída de fuera: /*Sikillayta tanqay / maykamapas risaqmi/ [sarhit]* (/Sólo empuja mi trasero/ e iré hasta donde quieras/) [sarejit]. Con algunas variaciones, este *watuchi* tiene vigencia.

Los *watuchi* se adaptan juguetonamente a la presencia de la tecnología moderna: /*Altupi piña turul pampapi munti kuchi/ [aqnataka]* (/En lo alto toro colérico, / en el suelo, cerdo de monte/) [ojabararse]. Esta es la versión más antigua.

¹¹ Catherine Walsh, “Interculturalidad crítica y educación intercultural”, ponencia presentada en el seminario organizado por el Instituto Internacional de Integración en el Convenio Andrés Bello, La Paz, del 9 a 11 de marzo del 2009.

Versión moderna del *watuchi* anterior: */Pawaspa awyuni/ pampapi raktur/ [aqnataka]* (*/Volando es avión/ en el suelo es tractor/*) [ojabarracse]. La presencia del avión y del tractor en el *watuchi* da testimonio de la existencia de estos aparatos modernos en el mundo andino; con genialidad, el *watuchi* no pierde su carácter lúdico con cierto guiño de ironía en las regiones Ayacucho, Apurímac y Cusco. El escarabajo pelotero (*akatanqa*) es ficcionalizado por el avión y el tractor.

El submarino y la bomba atómica no escaparon al genio de los *watuchi*: */Mama quchapa ukunta/ wañuy astaq/ runakuna apaq/ (vehículo) (/Lleva personas/ que trasladan la muerte/ por dentro del mar./)* Vemos otro: */Llapallan runapa manchakunan/ supaypa wawan/ (/Terror de todas las gentes/ parida por el maligno/)*. Los últimos *watuchi*, referidos al submarino y a la bomba atómica, fueron creados probablemente luego de la Segunda Guerra Mundial, la cual concluyó en 1945. Los *watuchi* son certeros. Cuando dice que son “paridos por el maligno”, pareciera responder a la mentalidad mágica arcaica; sin embargo, se entiende que fueron “paridos” por la mente humana: el maligno está ahí. Por lo visto, la competencia en comunicación intercultural, en este caso, exige competencia en literatura quechua, obviamente.

CONCEPTOS BÁSICOS. *WATUCHI* Y *WATUCHINAKUY*

El *watuchi* es un enigma. Según Diego González, *huatuchi* procede de “*huatuni*”, que significa “adivinar”; sin embargo, a nuestro entender no se trataría de “adivinar”, sino de efectuar un proceso cognitivo de comprensión lectora de un texto literario resolviendo indicios; por tal razón, dada la dificultad se puede solicitar otro indicio —contextual— con la fórmula *¿imanmanta qatin?* En suma, el *watuchi* es un enigma andino de carácter lúdico-literario con valiosas funciones. Por tanto, el *watuchinakuy* es un evento sociocultural lúdico-dialógico, una competencia de comprensión lectora a presión y por resultados. Según Lara,

Watuchi procede del v. *wata-y* “atar”; el compromiso: desatar el “nudo” para desentrañar el enigma.¹²

EL *WATUCHI* ¿ES UN TEXTO LITERARIO?

Los diferentes estudios que tratan sobre el *watuchi* expresan que están contruidos con figuras literarias y versificadas en quechua; sin embargo, falta estudiarlos como textos literarios para abordar su comprensión lectora. Por otro lado, coinciden en clasificarlo desde el punto de vista temático, con algunas variantes de ordenamiento o nominación. Todos lo traducen como adivinanza.

El *watuchi* es una forma simple de la literatura oral quechua en su condición de enigma.¹³ El *watuchi* emplea la ficción, su codificación es múltiple, tiene estructura propia y es validado por metatextos estéticos.¹⁴ Su discurso —próximo a la lírica— se versifica con analogías, símiles metáforas, metonimias, hipérboles y otras figuras literarias. Además, emplea la ficción. Por tanto, es un texto literario. Los *watuchis* antiguos usan decoradores estéticos como el metro y la rima: /*Hawan achachaw/ ukun añallaw/* (/Por fuera, espantosa; / por dentro, deliciosa/). Usa versos pentasilábicos y rima AA.

El *watuchi* es un texto literario, dialógico, construido con evidente conciencia estética. Dentro de este entendido, el *watuchi* se concreta en dos clases de discursos: la micro descripción y la micro narración con datos sobreentendidos.

Kurt Spang anota que la poesía es de extensión breve y que resalta “por la intensidad de la conmoción lírica”. El *watuchi* es un texto literario breve, versificado y emplea elementos de estetización como el metro y la rima.

¹² Edilberto Lara, *Adivinanzas quechuas*, Ayacucho, DSG Vargas, 2008, p. 16.

¹³ Spang, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ Susana Reisz, *Teoría Literaria. Una propuesta*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989, p. 44.

Metro: (m.) Es la cantidad de sílabas que compone cada verso y la estrofa en su conjunto. Se ha comprobado que las canciones quechuas han usado y usan versos de cuatro o más sílabas.¹⁵ Rima: (r.) Es a la similitud de los finales versales, a partir de la última vocal acentuada.

(r.) (m.)

Ha-wan a-cha-**chaw**- A - 5 (Por fuera espantosa)

u-kun a-ña-**llaw** - A - 5 (por dentro deliciosa)

(anut) (anut)

Este *watuchi* es descriptivo, un dístico con versos pentasilábicos cuya rima es perfecta: AA. El ritmo del poema se marca en la primera y penúltima sílaba de cada verso.

Walichaykita taspini- a - 8 (Sacudo tu pollerita)

Chukchachaykiwan pukllani- a - 8 (juego con tus cabellos)

Mana rikuchikuspay- B - 7 (sin hacerme ver)

Uyachaykita mullkayki- A - 8 (te acaricio la carita)

Simichaykita muchayki- A - 8 (te beso la boquita)

Mana wischuchikuspay- B - 7 (ser rechazado)

—¿Pitaq kani? [-aryaW] —¿Quién soy? [-eria IE]

Este enigma quechua se da en un sexteto. En su métrica combina octosílabos con heptasílabos adecuadamente distribuidos: 8-8-7-8-8-7; el código de su rima es aABAAB. El hablante lírico enumera sus rasgos al describirse y preguntar: ¿Quién soy?

CLASIFICACIÓN DEL *WATUCHI*

Casi la totalidad de estudiosos del *watuchi* lo clasifican temáticamente: referidos a personas, animales o cosas o variantes de esta taxonomía.

¹⁵ Tenorio, *La vitalidad del quechua...*, pp. 81-93.

Nuestra clasificación adiciona dos clases: por su estructura enigmática y por su naturaleza literaria.

Por su estructura enigmática

Cada *watuchi* contiene uno, dos, tres o más “indicios”. Éstos son las dificultades a resolver, por lo que lo presentan como un texto criptomorfo. Los indicios a superar son los retos para develar el enigma —indicios a interpretar—. Son simples, estilizados o, a veces, crípticos. Según lo dicho, la estructura enigmática del *watuchi* contiene:

—Un indicio a resolver: /*Sayampalla chichuyakuq.* / (Se embaraza solo de pie.)

—Dos indicios i: (1) “/Hawan achachaw, /, (2) /*lukun añallaw l*” (/Por fuera, espantoso; / por dentro, delicioso. /)

—Tres indicios: (1) /Huk muskili, /, (2) / *iskay laplili,* / (3) /*huk taspili.* /” (/Un olisqueador, /dos “cosas” planas, colgadas, / un sacudidor./)

—Cuatro indicios: (1) /Ñawinpi, nina-uru;/ (2), / Kunkanpi, wayrunqu; (3) / pachan, llampullaña;/ (4) / makin, kichkallaña. / (En sus ojos, —hay— luciérnagas;/ en su garganta —hay un— moscardón;/ en sus manos, —tiene— espinas./)

Por su tipología literaria

El *watuchi* es un texto de literatura oral quechua. Puede ser una micro descripción o una micro narración; por lo mismo, *posee función poética, estructura propia, codificación múltiple y mayor o menor ficcionalidad.*

El *watuchi* descriptivo proporciona datos que son referencias externas e internas —o ambas—, las cuales ayudan a configurar lo descrito; claro que hay datos sobreentendidos, invisibilizados, con estilización discursiva y, en muchos casos, con distractor lúdico. La descripción

puede tratar de personas o sus órganos, animales, plantas, objetos o fenómenos.

El *watuchi* micro narrativo presenta la superestructura del relato, escondiendo o ficcionalizando una o más secuencias o los elementos estructuradores —personajes, espacio, acciones, tiempo y narrador— que los componen, los cuales deben ser interpretados o completados para resolver el enigma. El *watuchi* es versificado. Los *watuchi* clásicos emplean el metro andino y la rima; algunos *watuchis* posteriores usan el verso y la rima libres.

Entonces, subrayamos que el reto a resolver en el enigma andino o *watuchi* es un reto de comprensión lectora de un texto literario quechua con elementos de interculturalidad y bilingüismo en muchos casos.

Por su contenido temático

Referido a personas, animales, plantas u objetos, siempre ficcionalizados con figuras literarias, sea antropomorfizados, zoomorfizados, cosificados, etc. Se pueden referir a:

Personas: de distintos géneros y edades, sus órganos externos o internos.

—/Puka raqaypil/ yuraq pachayuq runachakuna, / imam yaykuqta/ kuchunku, kutanku/ [anukurik] (En una cueva colorada/ hombrecitos de blanco/ cortan, muelen/ todo lo que ingresa/ [setneid sol])

Animales: domésticos, silvestres o salvajes.

—/Pawaspa chakana/ pampapi suytu rumi/ [rutnuk] (Volando es una cruz/ en el suelo, piedra alargada/ [rodnóc le])

Plantas: árboles, arbustos, hierbas, sus partes.

—/Qumir wasipichapil/ sabanaswan wankisqa/ yana runachakuna/ puñuchkanku/ [yaqap] (En una casita verde/ envueltos con sábanas/ están durmiendo/ unos hombrecitos negros) [eacap le])

Elementos del universo de objetos: casi siempre humanizados o zoomorfizados.

—/Mikuy qipi/ mana puriq/ mana puriq/ tawa chaki uywal [arapmah] (/ Animal cuadrúpedo/ que carga comida/ y no camina ni come/) [asem]

LAS FIGURAS LITERARIAS QUECHUAS

Y EL WATUCHI

Tenorio sostiene que el quechua tiene figuras literarias de calidad como las tiene el castellano o literaturas de gran prestigio en Occidente. Estas figuras se enriquecen con la cosmovisión andina.¹⁶ Al respecto, Kenneth Burke considera que son cuatro los tropos básicos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Harold Bloom agrega la hipérbole/litote. El enigma quechua contiene estas figuras literarias, la analogía y otras. Veamos algunas.

Niraq uyarichikuq: Se logra mediante el uso de palabras que imitan el sonido que produce el objeto o ser que lo produce con base en las onomatopeyas existentes o creadas estéticamente. Correspondería a la similitud.

Huk muskili, iskay laplili, (Un “olisqueador”, dos orejotas,
huk taspili, tawa tustunli. (un sacudidor, cuatro patas.)

Muskili procede del verbo “*muskiy*”, olfateo constante: “*mus-mus-mus*”; *laplili* procede del adjetivo “*lapi*” (colgado) que, al caminar, suena como “*lap-lap-lap*”; *taspili* viene del verbo *taspiy* (sacudir) e imita al plumero cuando se limpia un mueble: “*tas-tas-tas*”; *tustun-tustun* imita el sonido de las patas del perrito al caminar o correr sobre el piso: “*tustun-tustun-tustun*”. El “ornamentador” acústico y distractor es la sílaba “*li*”.

Pacha rimachiy: asumir que el ser sin voz habla. En el *watuchi* siguiente es una hierba quien cuenta su experiencia. Según la cosmovi-

¹⁶ *Ibid.*, pp. 121-130.

sión andina, todos los seres tienen ánima —la ficción es autodiegética, dada en primera persona—.

Qatikillikucha kasqaypi, (Por ser “seguilón,”)
paqla putucha qiparuni (quedé sin cabellos)

Llumpaychay es una figura literaria de base semántica que se manifiesta por la exageración —correspondería a la hipérbole—. En el ejemplo también se tiene una metáfora intercultural:

Puka turucha, (Torito colorado,)
tuqay waskacha. (soguita de saliva)

Se refiere al torito colorado que es enlazado con una soguita de saliva. El torito colorado nombrado en diminutivo (*llumpay taksacha*) referiría a un torito diminuto; se refiere a la pulga que las personas solían coger mojando los dedos índice y pulgar con saliva. La analogía establece: A) el toro colorado brinca, corre, cornea y saca sangre; puede causar la muerte. B) la pulga es de color rojo oscuro, brinca, salta, pica y saca sangre; puede causar la muerte. *Tuqay waskacha*= *туру lasunapaq, watanapaq* (el lazo que sirve para enlazar y atar a los toros.)

Niraqyachiy:

Kirpasqa pakina mankachapi (En una frágil ollita cerrada,)
Iskay niraq mikuychayki. (dos clases de tu comidita)

Se refiere a la equivalencia de A: B. *Kirpasqa pakina mankacha*= *runtu*. *Chaynataq*:

Iskay niraq mikuychayki= *qillu, yuraq mikuycha* (clara y yema). Es una metáfora.

/Mawka sapatuykim kani,/ kuchun kuchun wischunayki;/ musuq nanachisuptiyki,/ mawkaykiyta maskawanki./ (Soy tu zapato usado, / que botas por los rincones/ cuando tu —zapato— nuevo te hace doler/ me buscas a mí que soy tu —zapato— usado.)

Parqa rikchachik (Analogía)

Puka turucha (Torito colorado)

Tuqay lasucha (lacito de saliva)

Este *watuchi* tiene un pre-relato: los toros bravos del referente real brincan, corren, cornean y sacan sangre; se les atrapa con lazo de cuero o sogas fuertes. El torito del *watuchi* debe tener parecidas acciones: salta, brinca, pica y saca sangre. Pero éste es un torito (*turucha*) marcado por el sufijo nominal derivativo *-cha/* con el significado gramatical de diminutivo. A este torito se le atrapa con lacito de saliva, posiblemente mojando con saliva el índice y pulgar de la mano. La analogía es evidente: A: B :: C: D.

COMPRENSIÓN LECTORA DEL WATUCHI

La propuesta que vamos a exponer es nuestra, parte del entendido de que el *watuchi* es un texto literario. Por esta razón consideramos necesario determinar si se trata de una micro descripción o de una micro narración; luego, debemos determinar su estructura enigmática; por último, plantaremos las preguntas que responden a su condición de enigma a partir de la clasificación temática. Es decir, se debe vincular las tres clases de *watuchi* para proceder a las tres lecturas: por su estructura enigmática, por su tipología literaria y por su contenido temático.

Primera lectura: Determinar el tipo de watuchi, su estructura y temática

Es la comprensión directa del texto, sin interpretación. Es necesario tener en cuenta lexemas y morfemas, la frase y la oración: el texto íntegro. Se determina el tipo de *watuchi* —descriptivo, narrativo u otro—; su estructura enigmática —con uno o más indicios— y cuál es su temática. /*Pakina mankachapi, / iskay niraq mikuycha*/ (/En (una) ollita frágil, / (hay) dos clases de comida/). El *watuchi* es una descripción, una simple lectura literal; contiene dos indicios, uno en cada verso y, al parecer, se trata de un objeto. El enigma se resume: ¿Qué esta ollita que contiene dos clases de comida? ¿Qué comidas contiene?

Segunda lectura: Segmentación, inferencias y sustitución de indicios

La segmentación se realiza de acuerdo con la cantidad de indicios que contiene cada *watuchi*. A continuación, se realizan las inferencias estableciendo las equivalencias y sustituyéndolas. *Pakina* significa “rompible”, frágil. El morfema nominal derivativo *-chal* junto al sustantivo “*manka*”/ (olla) le otorga el significado gramatical de diminutivo; por lo tanto, es una olla pequeñita. *Mikuycha* está en diminutivo: la ollita contiene poca “comida”.

Lectura restauradora: Restauración del watuchi y proyecciones

Acudimos a nuestros saberes previos para establecer la coherencia contextual. En el caso del huevo, contiene la clara y la yema; la ollita es el cascarón. La respuesta es *runtu* (huevo). En esa ollita se acostumbra cocinar lo que contiene —se convierte en *runtu pasi*—, y se come. La ollita es el cascarón que se debe “romper” para aprovechar el contenido.

A continuación se busca establecer las proyecciones: la utilidad, la importancia de lo tratado en el *watuchi*; además, se relaciona con los principios de la cosmovisión andina y los valores que emanan del enigma resuelto. Para qué es útil, por qué es beneficioso o por qué se debe evitar o tomar precauciones. Qué valores emanan del texto, qué enseñanzas se pueden rescatar. *Runtuqa kawsaymi*: el huevo es vida.

Por ejemplo, el huevo es bueno para fortificar los huesos, los dientes; pero no se debe jugar con él porque es frágil y es un alimento.

ESTUDIO BÁSICO DE WATUCHIS¹⁷

Estudio de un watuchi micro descriptivo

Ñawinpi nina-uru (en sus ojos —hay— luciérnagas)
Kunkanpi wayrunqu (en su garganta —hay— un moscardón)
Pachan llampullaña (su vestido —es— muy suave)
Makin kichkallaña (sus manos —tienen— espinas)
 (misi) (gato)

El *watuchi* es descriptivo; señala los ojos, la garganta, el vestido y las manos, cuatro indicios. Por las características pareciera un ser monstruoso.

“En sus ojos (hay) luciérnagas”. Las luciérnagas alumbran de noche, entonces, los ojos de este ser brillan de noche. Aquí, tenemos una analogía:

A : B :: C : D.

“En su garganta (hay un) moscardón”.

Se trata de una metonimia. Cuando borramos el referente, el *rrruído* que produce sustituye al moscardón. Entonces, la garganta de este ser

¹⁷ Nos circunscribimos sólo a los textos de los *watuchi*.

produce un ruido similar. ¿Qué animal conocemos cuyos ojos brillan de noche y su garganta hace un ruido como el insecto mencionado?

“Su ropa es muy suave”. “Ropa” podría ser metáfora de “pelaje”.

“Sus manos (tienen) espinas. Las “espinas” serían la metáfora de “garras”.

Recomponemos el *watuchi* y concluimos: la respuesta es el gato (misi). Los ojos del gato brillan de noche; su garganta ronronea, su pelaje es muy suave y sus manos tienen garras. Lo estudiado no necesita más comentarios: este *watuchi* es un texto estético ficcional.

Estudio de un *watuchi* micro narrativo

Maman rin tarimunchu, (Va la mamá y no encuentra)

Wawan rin tariramun. (va la hija y sí lo encuentra.)

Notamos a la simple lectura que hay dos personajes: la mamá (s1) y la hija (o hijo) (s2). La acción indica que va una, después de la otra, en busca de algo (s). La mamá no encuentra lo buscado; la hija sí logra su cometido. El enigma construido en quechua emplea los verbos *tarimunchu* y *tariramun*. *Tarimunchu* significa que fue y volvió sin encontrar lo buscado; el verbo conjugado *tariramun* significa que fue y volvió trayendo consigo lo buscado. Entonces, el texto narrativo indica: s1 u o, s2 n o.

Planteamos el enigma. Los personajes ¿son humanos, animales u objetos nominados como personas? ¿Qué es el objeto buscado?

Las personas adultas y los animales mayores son más aptos para cazar, agarrar, coger o atrapar algo; entonces, no se trata de personas, mamá e hija o hijo, tampoco de animales. Más bien, se trataría de dos objetos nominados como personas. Si a esta altura de nuestro análisis no podemos avanzar o el tiempo apremia, recurrimos a nuestro derecho a solicitar otro indicio. Ese indicio contextual podría ser: “Sirve para que las personas sean muy aseadas”. Descartaríamos ropas o zapatos nuevos, agua o jabón. Por inferencia, establecemos que el peine es muy

útil. Existen básicamente dos clases: el peine grande de dientes gruesos y raleados y los peines de dientes apretados y muy delgados que sirven para limpiar de bichos la cabeza. Entonces, el peine grande es la “mamá” que va a la cabeza y no puede traer consigo los bichos indeseables. El peine de dientes menudos y apretados es el “hijo” o “hija” que sí atrapa los bichos. El objeto a atrapar es el “piojo”. El narrador-testigo da constancia de que los hechos ocurren en dos secuencias. La respuesta es ñaqchakuna (peine grande de dientes gruesos y ralos y el peine pequeño de dientes apretados) y *usa* (piojo) es el objeto: “O”. La construcción estética y ficcional del micro texto narrativo es evidente.

Estudio de un watuchi micro narrativo con distractor

Maryacha pampapi, (“Mariita” en el suelo,)

Maryucha hawanpi. (“Marito” sobre ella.)

Taqlacha taqlan taqlan Taqlacha taqlan taqlan

Taqlacha taqlan taqlan Taqlacha taqlan taqlan

Es evidente que se trata de una narración, puesto que cuenta una acción en proceso. Los personajes son *Maryacha* y *Maryucha*, quienes se hallan en el suelo. El narrador testigo cuenta los hechos presenciados. Dos versos contruidos con onomatopeyas objetivan movimiento y ruido acompasado, complementan la carga semántica de los dos primeros versos. Entonces planteamos el enigma: ¿Quiénes son realmente estos personajes? ¿Son pareja? ¿Son humanos, animales u objetos nominados como personas? ¿Cuál es la acción que realmente están realizando?

Pareciera que *Maryacha* y *Maryucha* realizan un acto; el narrador los ha cogido *in fraganti* en una situación íntima. Las onomatopeyas sugieren una acción rítmica y continuada. No obstante la apariencia bipartita, el texto es una unidad. Para casos como éste es necesario advertir que, por prejuicios o mala interpretación, se juzgan las ficciones literarias como reales —cuando no lo son—. En consecuencia,

por tratarse de un enigma, evitamos la interpretación que nos sugiere el erotismo; entonces debe tratarse de dos objetos que se usan de modo complementario. Al no lograr la solución del enigma, evitando el erotismo, el adivinador podría solicitar otro indicio de contexto: *¿Imamantaq qatin?* El indicio solicitado podría ser: “*Sirve para moler granos*”. Entonces inferimos que son dos objetos de la antigua tecnología andina: el batán y su majador. Con todo ello recomponemos el texto: *Maryacha* es el batán (*maray*) y *Maryucha*, el majador (*tunaw*); la acción rítmica y el sonido corresponden a la acción de moler. Siempre actúan en pareja. Traemos a colación lo sostenido por Barthes: el texto del goce “desmonta los supuestos psicológicos, culturales, históricos del lector... produce una crisis en su relación con el lenguaje”.¹⁸ El *watuchi* —como se ha demostrado— nada tiene que ver con el erotismo ni lo sexual, puesto que se trata del uso de un distractor lúdico que confunde a la lectura fácil o prejuiciosa. Siguiendo al ilustre francés, autor de *El Placer del texto*, decimos que el *watuchi* no es un texto pornográfico, porque la pornografía se empeña en mostrar la verdad última y no tiene textos de goce. Los *watuchi* con distractor lúdico exigen no caer en las apariencias enunciadas, cantos de sirena como en la literatura homérica. Edilberto Lara, en la clasificación de los *watuchi*, asume una taxonomía moral y los divide en las adivinanzas honestas y lo que llama “aparentemente deshonestas”.¹⁹ Saludamos la opinión del maestro.

Es necesario tener en cuenta que los *watuchi* son textos de ficción. El trabajo estético y la ficcionalidad son evidentes en este micro relato.

Funciones del watuchi o enigma quechua

Martínez, mediante una encuesta, logró establecer que la adivinanza es un “recurso literario, lúdico y pedagógico”. Luego dice que las adi-

¹⁸ Roland Barthes, en Raman Salden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 94.

¹⁹ *Op. cit.* pp. 200-212.

vinanzas promueven distintas formas de pensamiento: comparativo, inductivo, deductivo, reflexivo, inferencial, lógico, semántico y meta-lingüístico. Consideramos acertado este juicio y subrayamos que es necesario analizar el texto y resolver cada uno de los indicios o dificultades considerando el contexto. Es decir, se debe utilizar procedimientos analítico-sintéticos y lo pragmático relacionado con la cosmovisión andina.

Los autores cuyas obras fueron revisadas anotan tres o cuatro funciones. Nosotros hemos precisado cuatro funciones: cognitiva, literaria, social, lúdica y pedagógica. Todas ellas son importantes. Los investigadores del *watuchi*, Altamirano, Cáceres, Lara y La Riva han analizado con personales enfoques la mayoría de las funciones del *watuchi* que presento a continuación con mis personales aportes.

Lingüístico-cognitiva: el pensamiento abstracto lo desarrolla mediante el uso del lenguaje figurado, de lo denotativo se pasa a lo connotativo de manera lúdica. Martínez refiere que Piaget dice que el niño tiene la necesidad de conocer el mundo, incluso lo desconocido. Por su parte, Mabel Condemarin y Mariana Chadwikwan —citado por Martínez— exponen que hay dos clases de razonamiento: divergente y convergente. La adivinanza corresponde al pensamiento divergente; correlativamente —decimos—, al enigma andino, el *watuchi*. Vigotsky afirma que la personas tienen dos clases de pensamiento: el pensamiento real, el que ya posee, y el pensamiento próximo, aquello que aún no tiene. Para adquirir el pensamiento próximo se requiere de la ayuda de una persona mayor que lo guíe.²⁰ De ese modo se logran los conocimientos nuevos. Tal es el caso del *watuchi*, al cual podemos acceder mediante la inducción, la deducción, el análisis y la síntesis. Estos son los procesos que usa el *runa* andino desde su niñez en los *watuchinakuy* familiares y comunitarios. En estas actividades, que ocurren en cualquier época del año tras la realización de faenas familiares o comunitarias, sin discriminación de edad ni sexo, los niños se inician como público y luego

²⁰ Rubén Martínez, *El maravilloso mundo de la adivinanza*, Colima, Secretaría de Educación del Estado de Colima, 2013, pp. 47-53.

como participantes en el uso instrumental y en el uso tropológico o figurativo del quechua —aprendizaje interpersonal—.

Literaria: no sólo se trata de los estetizadores —metro y rima—, sino que es necesario entender que el *watuchi* es un texto literario. Está enunciando como un texto versificado con ritmo, metáforas, metonimías, analogías, hipérboles y figuras literarias tan validas como hay en otras literaturas. Son una forma de conocimiento del mundo desde una perspectiva maravillosa, figurada. Junto a la lógica de la razón se cultiva la creatividad haciendo uso de la imaginación y la fantasía. Se efectúa una creación con conciencia estética que hace uso de la ficción. O sea que hay manejo de razonamiento metafórico, metonímico, hiperbólico, metonímico, analógico y otros, tanto para la construcción como para la interpretación de los enigmas quechuas o *watuchi*. Por otro lado, hay manejo de los elementos estructuradores del relato, incluyendo personajes, acontecimientos, espacio, temporalidad y narrador. Claro que no se emplea la nomenclatura occidental, pero sí la usamos en la práctica. En resumen, el *watuchi* es un texto literario que tiene función poética, estructura propia, ficcionalidad, válidos con metatextos literarios occidentales. Como enigma, además de la fundamentación de la respuesta, se debe respetar los rituales que le son propios con la adecuación educativa necesaria en los ámbitos donde se practique.

Social: el *watuchi* requiere de la participación comunitaria activa en los Andes del Perú. De esta manera se produce un evento socio-cultural-lúdico vital. Se aprende a respetar las ideas ajenas, a reconocer las propias limitaciones y actuar con respeto y dignidad. Se conoce y reconoce el entorno, la historia y los valores comunitarios, a las culturas foráneas; se practican los principios de la relacionalidad y normas de conducta individual o colectiva en relación con la *Mamapacha*, la sociedad y el pensamiento para el *allin kawsay* comunitario. Con el pretexto de “modernidad”, los principios de relacionalidad son socabados paulatinamente por la cultura individualista monetarista ciudadana. Por lo mismo, vale la propuesta de la interculturalidad que lo orille —al

runa— a no avergonzarse de su identidad individual y colectiva, a practicar los saberes de sus ancestros y mantener viva su herencia cultural y lingüística. Para todo ello es importante subrayar la competencia comunicativa en las comunidades de habla quechua, sobre todo en los *watuchinakuy*, donde no sólo se pone en práctica la competencia lingüística y comunicativa, como señalaría Dell Hymes,²¹ de conocer el *watuchi*, sino también la competencia literaria —agregamos nosotros—.

Lúdica: desde su enunciación oral concita la curiosidad, el deseo de ingresar a los predios de la imaginación, la fantasía, el juego verbal y el develamiento de lo que dice. La misma textualización del *watuchi* es lúdica; el humor se acrecienta cuando se usa la estilización y los distractores lúdicos. Los personajes, los acontecimientos, el espacio, el tiempo y el narrador ficcionalizados entrañan rasgos de humor trabajados en la creación del texto, el cual es reconstruido por quienes los interpretan al escucharlo. El *pukllay kamikuy* entraña la carnavalización. Se sugiere evitar este juego de escarnio especialmente en las instituciones educativas, porque conlleva violencia verbal. Esto último podría ser reemplazado con la gozosa práctica de una canción andina, la recitación de un poema en quechua o el baile —zapateo de una fuga de huaino entonada por los asistentes—.

Pedagógica: se desarrollan las competencias lingüística y literaria, la elocución oral y escrita. Se promueve la sana participación ordenada en público para no interrumpir ni “ayudar” con las respuestas. Se inculcan valores, el respeto social y la reciprocidad con la Pachamama. Se cimienta la autoestima en base a lo deseable en el *allin kawsay*. Vale la sustentación de Gloria Cáceres acerca de la importancia de este género literario para Educación Intercultural Bilingüe:²² el *watuchi* se puede

²¹ Dell Hymes, “Acerca de la competencia comunicativa”, en Miguel Llobera, *Competencia comunicativa. Documentos básicos de la enseñanza de la lengua*, Madrid, Edelsa, 1995, pp. 27-46.

²² Gloria Cáceres, “Los watuchi y su aplicación didáctica en un contexto de educación bilingüe intercultural”, Instituto Peruano de cultura / Asociación Índigo, *s/f*, pp. 199-211.

programar como un proyecto educativo con función transversal a todas las áreas educativas en la educación primaria.

CONCLUSIONES

El *watuchi* es un texto literario breve de estructura dialógica y lúdica que, dada su naturaleza críptica, requiere de una interpretación para elaborar la solución que le corresponde. Es un texto literario que tiene función poética, estructura propia, validado con metatextos literarios, incluyendo la ficcionalidad; además presenta elementos decoradores como metro y rima. Tiene valiosas funciones que se deben poner en práctica. En otras palabras, los *watuchi* estudiados se hallan elaborados connotativamente —estética y ficcionalmente—; lo que hace el intérprete es reconstruir el sentido denotativo del que partió el creador del *watuchi*.

Su carácter colectivo y vital de comprensión lectora se materializa al interior de una comunidad de habla en contexto de diálogo, con el entendido previo de que se participa en un evento cultural literario donde la reciprocidad se practica a través del sucesivo intercambio de roles —entre emisor y receptor— siguiendo los rituales y cumpliendo las normas preestablecidas. Por todo lo especificado, en esos eventos se ponen en práctica competencias lingüísticas, comunicacionales y literarias. Son importantes la fundamentación de la respuesta o la solución del enigma y el diálogo sobre los mensajes que emanan del texto.

El estudio permite poner a disposición nuestra propuesta de comprensión lectora del *watuchi*: 1) determinar el tipo de *watuchi*, su estructura y temática; 2) segmentación, inferencias y sustitución de indicios; 3) restauración del *watuchi* y proyecciones.

Es pertinente programarlo como un proyecto educativo transversal a todas las áreas educativas en la educación primaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Miguel, *Introducción a las Teorías de la Información y de la Comunicación*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2012.
- Baugrande, Robert y Wolfgang Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Cáceres, Gloria, “Los *watuchi* y su aplicación didáctica en un contexto de educación bilingüe intercultural”, Instituto Peruano de cultura/ Asociación Índigo, s/f.
- Evaluación Censal de Estudiantes (ECE)*, Ministerio de Educación Pública, Lima, 2001.
- Hymes, Dell, “Acerca de la competencia comunicativa”, en Miguel Llobera, *Competencia comunicativa. Documentos básicos de la enseñanza de la lengua*, Madrid, Edelsa, 1995.
- Lara, Edilberto, *Adivinanzas quechuas*, Ayacucho, DSG Vargas, 2008.
- Martínez, Rubén, *El maravilloso mundo de la adivinanza*, Colima, Secretaría de Educación del Estado de Colima, 2013.
- Reisz, Susana, *Teoría Literaria. Una propuesta*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.
- Salden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989.
- Spang, Kurt, *Géneros Literarios*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Tenorio, Víctor, *Literatura quechua*, Lima, Loayza, 2012.
- _____, *La vitalidad del quechua a inicios del siglo XXI*, Ayacucho, Editorial Amarti, 2018.
- Van Dijk, Teun, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.
- Walsh, Catherine, “Interculturalidad crítica y educación intercultural”, ponencia presentada en el seminario organizado por el Instituto Internacional de Integración en el Convenio Andrés Bello, La Paz, del 9 a 11 de marzo del 2009.

ANEXOS: *WATUCHIKUNA*

1. “/Sayanpalla chichukuq. /” [Ullquhc] (Sólo de pie se embaraza.) [ol-cohc]
2. “/hawan acchachaw/ ukun añallaw/ [anut] (/Por fuera espantosa/ por dentro deliciosa/) [anut]
3. “/Qtilluku kaspaymi/ paqla putu qiparuni/ [wakllis] (/Por ser “segui-lón”/ me quedé calvo/) [wakllis]
4. /Ñawinpi nina uru/ kunkanpi wayrunqu/ pachan llampullaña/ makin kichkallaña/ [isim] (/En sus ojos, luciérnagas/ en su garganta, moscardón/ su vestido, muy suave/ en su mano, espinas/ [otag]
5. /Charki payacha/ chaki rakacha/ sasa satina/ [ahwa] (/Una viejita muy flaca/ vaginita seca/ difícil de penetrar/) [ajuga]
6. /Chay ukunpi kachkaspá/ mana yaykuyta atinichu/ [upirl] (/Estando ahí adentro/ no puedo ingresar/) [ejepse]
7. /Qipiyuq yaykuspan/ qipinaq llusqsimun/ [arachuk] (/Entrando con carga/ sale sin carga/) [arahcuc]
8. /Qillu payacha/ kaspi chakicha/ suntur umacha/ [uripsin] (/ Viejita amarilla/ piecito de palo/ cabecita coronada/) [uripsin]
9. /Puquy chiraw/ chakitaqllacha/ [ihcuku] (/En tiempo de maduración y verano, arado de pie/) [odrec]
10. /Tuta chichukun/ punchaw wachakun/ [nañup] (/ De noche se embaraza/ de día pare/) [amac]
11. /Punchawpas tutapas/ mana chakiyuq purín/ [yawqachcam] (/De noche o de día/ camina sin pies/ (arbeluc)
12. / Chullalla punku wasichapi/ Runa kallpakachachakan/ [utqut] (/ (En una casita con única puerta/ está correteando —la— gente) [ro-datsot, zíam]
13. / Tuta hanay sinqampa/ Punchaw uray sinqampa/ [usam] (/De noche boca arriba/ de día boca abajo/) [ogalécicum]
14. /Kayllapichu / kamaykipichu/ [yuñup (/¿Aquí mismo / o en tu cama?/) [rimrod]

15. /*Hawan warmil/ ukun qari/ [aruk]* (/Por fuera es mujer/ por dentro es varón/) [aruc]
16. /*Sikillayta tanqay / maykamapas risaqmil [sarhit]* (/Sólo empuja mi trasero/ e iré hasta donde quieras/). [sarejit]
17. /*Altupi piña turul pampapi munti kuchi/ [aqnataka]* (/En lo alto toro colérico,/ en el suelo, cerdo de monte/) [ojabaracse].
18. /*Pawaspa awyun/ pampapi raktur/ [aqnataka]* (/Volando es avión/ en el suelo es tractor/) [ojabaracse]
19. /*Mama quchapa ukuntal/ wañuy astaql runakuna apaql* (Vehículo/ lleva personas/ que trasladan la muerte/ por dentro del mar/) [onirambus]
20. /*Llapallan runapa manchakunan/ supaypa wawan/* (/Terror de todas las gentes/ parida por el maligno/) [acimóta abmob]

ESCRITURA Y POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA

*Gonzalo Espino Relucé**

Nuestra lectura se propone hacer un recorrido de la escritura de la poesía quechua durante los siglos XX y XXI. Planteamos el rapto de la escritura por parte de los quechuas en sus variantes dialectales, la (sobre)valoración del idioma y la constatación de la vigencia de la lengua quechua en la sociedad peruana confrontada con propuestas de homogenización y el impacto de las políticas de estado. Por lo que nos centraremos en el debate sobre la escritura y su realización en la poesía, así como en las oscilaciones de la escritura quechua entre la intuición y los consensos sobre el *achakala* o *achahala* (alfabeto) quechua. El quechua asume, a partir de la invasión hispana, una nueva semiosis comunicativa que se fija en la letra del conquistador como idioma domesticado, se escribe y alcanza muestras significativas. La disparidad de grafías fue siempre un problema latente en la realidad de las variedades lingüísticas

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Este trabajo forma parte de los hallazgos de investigación del proyecto “Poesía quechua y publicaciones periódicas”, financiado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al mismo tiempo corresponde al proyecto de investigación PAPIIT IN 402319, Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas, DGAPA-UNAM.

en el momento de su primera estandarización, tal como aparece en el *Cathecismo cristiano* (1584). Desde el siglo XIX, exacerbó su marginación y exclusión por considerarla la lengua de los indios, distante y diferente a la lengua nacional, es decir, al impacto de las políticas del capital.¹ La paradoja histórica fue que esta lengua en el XIX era utilizada por la mayoría de la población del país y a inicios del siglo XX el quechua era hablado por más de dos tercios de peruanos y, a fin del milenio, esta lengua sólo la utilizaban un sexto de la población. El siglo XXI será lengua de minoría, de una minoría con impacto clave en la conformación del imaginario del país. Los hablantes sienten orgullo de una lengua que, siendo oral, es al mismo tiempo una lengua con una renovada tradición escrita. Esto nos invita a tomar en cuenta, de un lado, el sujeto quechua contemporáneo que se apropia de la escritura y escribe en la lengua andina; de otro, las implicancias en las políticas de estado respecto del programa de castellanización, vía la alfabetización y los consensos sobre la escritura en las lenguas.

TRANSICIONES: LA LETRA DEL OTRO

La escritura quechua tal como la conocemos actualmente, es decir, a través del uso del alfabeto latino, tiene larga data. Podemos situarla a partir de la llegada de los españoles a las tierras conocidas por entonces como Perú, ese extenso territorio inca conocido como Tahuantinsuyo especialmente —lo que actualmente corresponde a Ecuador, Perú y Bolivia—.² Inicialmente, se trata del tímido registro de palabras sueltas, luego de frases, como se verá ya en las crónicas de la Colonia, especial-

¹ Julio Noriega, *Escritura quechua en el Perú*, Lima, Pakarina Ediciones, 2011.

² Véase Rodolfo Cerrón-Palomino, *Quechumara. Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, 1987; Alfredo Torero, *El quechua y la historia social andina*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1974.

mente en *Crónicas del Perú* de Pedro Cieza de León.³ Esta mirada, tiene una inconsistencia si la revisamos desde las epistemologías del Sur.

Los primeros registros identifican a la lengua general como una lengua que se dice aunque no se escribe, como ocurre con la de Castilla, por lo que se la describe como ágrafa. El conquistador, desde su ego occidental, imagina la escritura alfabética como único soporte y obvia las otras semióticas, “escrituras”, como ocurre con la glífica mesoamericana o los quipus incas, que serán identificadas como objetos idolátricos. Sobre estos últimos no hay certeza, para su lectura, en la documentación colonial; sin embargo, los quipus dan cuenta no sólo de un uso contable.⁴ Al mismo tiempo, desde la perspectiva de una lectura testimonial, podemos imaginar a este soporte como un tipo de escritura polisistémica. No se trata sólo de colores, nudos, extensión o hilos; es la relación que establece el que anota y el que lee, es decir, cómo se interpreta, desde la memoria, la historia que se articula en los nudos.

Esta perspectiva obliga a poner en discusión la linealidad y la racionalidad de la lengua dos; en este caso, la lengua del invasor, el español (Lengua 2, L2). Linealidad y racionalidad que colapsa con la manera en que se percibe el mundo indígena con una larga historia y con una manera exitosa de vivir en el mundo. Esta, la lengua quechua (Lengua 1, L1), utiliza, como soporte y registro, la letra que primero traza el conquistador y que, en el transcurso del tiempo, la asumen los quechuas contemporáneos; es decir, se prestan las grafías latinas del español para escribir la lengua quechua. El escenario, como se ve, es la presencia de

³ Véase Pedro Cieza de León, *Crónicas del Perú, que trata del señorío y los incas yupanqui y sus grandes hechos y gobernación*, ed. de M. Jiménez de la Espada, Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1889.

⁴ Véase Frank Salomon, *Los Quipocamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*, Lima, IEP/IFEA, 2006; Frank Salomon, “Literacidades vernáculas en la provincia altiplánica de Azángaro”, en Virginia Zavala, Mercedes Niño-Murcia y Patricia Ames (eds.), *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2004. pp. 317-345; Fernando Garcés, *De la voz al papel. La escritura quechua del periódico CONOSUR Ñawpaqman*, La Paz, Centro de Comunicación y Desarrollo Andino/Plural Editores, 2005.

una lengua (L1, el quechua) que no tendría las virtudes de la española (L2), por lo que la imagen del quechua se construye como una lengua ágrafa obligada a usar la tecnología de la escritura que trajo el conquistador. Dado los límites de la lengua uno, el quechua será la lengua que se habla; pero, para efecto formales o de relaciones con la ciudad letra, utilizará el soporte escritural de la lengua castellana. Este hecho, sin duda ha generado todo tipo de distorsiones.

En términos históricos, las elites indígenas se vieron obligadas a aprender la lengua del dominador. Estos líderes indígenas amerindios, inmediatamente estimaron importante aprender la lengua del otro, una estrategia en las relaciones de poder. Esto no sólo ocurre con la doctrina en el Perú o en México, donde llegan a instalarse los colegios de indios: el Colegio de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco (México) o el Colegio de Príncipes del Barrio de Santiago del Cercado (Lima) y el Colegio San Francisco de Borja (Cusco). El testimonio central de este periodo viene de la mano de fray Domingo Santo Tomás, quien en 1560 publica su *Gramática de la Lengua*, y su *Lexicón*. Ésta, si bien es pensada desde el ego occidental, tiene la virtud de ser el primer documento que piensa la estructura de la lengua y la forma cómo esta se dice.⁵ Tiene el mérito de poner la lengua escuchada y vivida como reciente. Así, el repositorio será de la lengua chinchaysuyo, la que identifica como lengua general. La describe como “entendida por toda la tierra, y más usada de los señores, y gente principal, y de muy grande parte de los demás Indios”. La asocia a la existencia de “muchas lenguas particulares” y precisa que nunca esta lengua, en los tiempos antiguos, fue tan generalmente “usada por casi de todos, como el día de hoy”.⁶ El propio Fray Domingo Santo Tomás observa la complejidad que ocurre entre L1

⁵ Véase Jairo Valqui Culqui, *Patrones acentuales en el quechua de Chachapoyas y su implicancia para la reconstrucción del protoquechua*, 2020 (tesis doctoral, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

⁶ Domingo de Santo Tomás, “Prólogo al pío Lector”, en *Lexicón o vocabulario de la Lengua General del Perú*, ed. de Clide Valladolid Huamán, Lima, Instituto Nacional de Cultura/Centro Nacional de Información Cultural, 2003, p. 8.

y L2, en el sentido de que la primera utiliza los recursos de la segunda. De este modo, el dominicano homologa fonemas, escritura y pronunciación con la española. Sigue el esquema de Antonio de Nebrija, que la quichua “en la pronunciación y manera de escribir es muy conforme a la nuestra castellana”.⁷ Y claro, vendrá lo que ha estudiado con detalle Julio Noriega:⁸ ese quechua colonial se convierte en una lengua domesticada. Es la lengua de la predicación con la que, una vez aprendida, “se hará con ella, entre los Indios, servicio a nuestro Señor”. La *Plática para todos los indios* propone incluir al indio en la historia moral, es decir, en la historia universal del cristianismo. Busca omnipresencia de Dios, pone en cuestión los orígenes de nuestra cultura indígena. El programa civilizador se organiza a partir de una historia que incluye al indio. La gente nace del pecado, sólo si escucha la palabra divina tendrá salvación e irá al paraíso. De no hacerlo, sufrirá eternamente, se irá a al infierno. Obsérvese la escritura, transcribo:

ña dios ruraquenhic cayñiscay tucuyta puchucàspa, ñuc cari Adam xutiòcta, ñuc guarmeguātac Eua xutiòcta yacha chircà ruràrcapas, Chaycònamātallapap runacòna, ñocayco, cancòna, yànarunacòna, òpparunacòna, púrun runacòna, mayticñincama runacònapas miràfca canchic, Pay Adam, pay Eua ticsinchic. Cayñiscay ñaupà machocònamāta catequēc mochoyco miràfca, captinc Castilla, llactaycomā, rirca, Apposquicòna cay llactaychícman, xamúrca, Y anarúnap Oppa runap, mayticñincama runacònap machoncòna, ñucñuc llactaman, raquíspa, anchorírca, Sinàspalla caymā chaymā raquinacúspa, cay rurincpàchacta hondamüchic.

Despues que dios ouo hecho y criado todas estas cosas que os he dicho. Crio en este mundo vn hombre llamado Adam, y vna muger llamada Eua. Y deste hombre, y desta muger, nosotros los christianos, y vosotros los indios, y todos los negros, y los indios de Mexico, y los indios que estan

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Véase Noriega, *op. cit.*

en los montes, y todos quantos hombres ay derramados y diuididos del vn cabo del mundo hasta el otro, todos de ellos pcedemos y nacemos.⁹

El argumento de *Plática* sin duda colapsa porque la prédica pide que los indios acepten que son descendientes de los padres cristianos —Adán y Eva— y renuncien a sus paqarinas o abandonen sus rituales, los que la Iglesia identifica como prácticas idolátricas.

¿ESCRITURA QUECHUA?

El estigma del indio se extiende a la escritura. Se imagina, por ejemplo, al quechua como lengua ágrafa. Esta afirmación esconde otra dimensión, su relación con la sociedad. Si bien debemos, en parte, el registro temprano de lexicones y gramáticas a los primeros curas que se asentaron en este país, resulta importante recordar que no se trataba del uso de la lengua como ejercicio de preservación de la cultura, ni de la unidad política y religiosa, sino de un imperativo administrativo colonial que, por cierto, provenía de la “necesidad de aprovechar a las masas indígenas de las mencionadas nacionalidades en las minas, haciendas y obras”.¹⁰ Es decir, el quechua aparece como una lengua dominada y útil para la Colonia. Viene precedida por una trayectoria que promovió su producción, la cual puede calificarse como “relativamente copiosa”. Si bien fue “creada casi siempre por sacerdotes, misioneros y catequistas”, existió incluso “un amplio y libre cultivo literario en esta lengua por indios y mestizos”.¹¹

La segunda mitad del siglo XIX es un período en el que se discute si el *Ollantay* fue una pieza literaria incaica o colonial. Se hacen recopilaciones en tanto el indio se había puesto de moda. No es un asunto local,

⁹ Domingo de Santo Tomás, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁰ Manuel J. Baquerizo, “El quechua en el mundo andino de hoy”, en *Allpanchis*, vol. 15, núms. 17-18, 1981, p. 62.

¹¹ *Loc. cit.*

pertenece al escenario andino. Juan León Mera, con su *Ojeada histórico crítica sobre la poesía ecuatoriana...* (1864), dará cuenta de la existencia de la poesía quichua —aunque no creía que el idioma se seguiría hablando—. Dionicio Anchorena estará difundiendo una *Gramática quechua* (1874) y el cura Carlos F. Beltrán, en su *Civilización indio* (1881), promoverá la producción y difusión de textos quechuas en Bolivia. Ambos comparten una preocupación por la situación del indio, es decir, reflexionar acerca de su incorporación a la nación. En este proceso, tanto Anchorena como Beltrán piensan en la importancia de conocer la cultura de los indios y su idioma; al mismo tiempo, asumen que el aprendizaje de la lengua castellana permitiría la civilización del indio. Luego, tras el infortunio de la Guerra del Pacífico, cuando se evidencia que la patria peruana no constituía una nación, vuelve al debate el asunto de la nación y la ubicación del indio. A fines de siglo XIX, época en que los intelectuales discuten el problema de la nación peruana, se cuestiona también la unidad de lengua. Clorinda Matto de Turner constata que los escritores más destacados de su época no escriben en la lengua quechua y que en ello hay una piadosa culpa: “y todos los escritores en fin que hoy ornan el cielo literario del Perú ¿por qué han ignorado el idioma? ¿por qué no pueden cantar en la lengua de su madre patria”.¹²

El indio, a inicios del siglo XX, representaba dos tercios de la población del país. Socialmente esto cambiará producto de la modernización y el impacto de las nuevas relaciones de producción capitalista. En los años cuarenta se produce un giro político en las élites regionales, quienes abandonan el quechua como lengua de comunicación y se adscriben a la lengua de la Ciudad. El censo de entonces registra un empate técnico, lo que indica un descenso en los quechuas monolingües, el cual será imparable: el 48% habla quechua; el 50%, español. El analfabetismo llega al 57.6% —Censo de 1940—. Esta cifra, si la seguimos, conlleva adicionalmente el decrecimiento de los hablantes monolingües:

¹² Clorinda Matto de Turner, “El Quechua y su utilidad”, en *El Perú Ilustrado*, año II, número 76, 15 de setiembre de 1888, pp. 330-332.

en 1972 se traducían en 25.57%; a fines del siglo, en 16.6% —Censo de 1993—. Estos hechos dan cuenta del carácter racista que habitaba el país y, al mismo tiempo, muestra la consolidación de la imagen andina que actualmente tiene el Perú. La lengua y el indio serán marginados, discriminados y descalificados para el progreso; el quechua será una lengua dominada.

Las exigencias de la modernidad y la progresiva incorporación de las “aldeas sumergidas” a la red de carreteras pusieron en primer plano nuevas demandas para el sujeto del siglo xx, indígena o no. El campesino indígena no era ajeno a este proceso, pues su idioma es objeto de discriminación. La lengua de la ciudad, el castellano, se confronta con dos hechos: el despojo de tierra y la pobreza agravada por la inclemencia natural —sequía, helada, lluvias excesivas—. La modernización incorpora de manera agresiva las relaciones de capital. Una expresión de ello será la escuela. Aun cuando la clase política del país no lo deseará ni la promoviera, ésta se convierte en una conquista social. Son los sindicatos y las comunidades indígenas las que crean las escuelas. Pero ¿qué escuela llega a los sectores populares e indígenas?

La escuela que llega a los pueblos y a las comunidades es parte de un imaginario popular que habla del mito del progreso. Se la entiende como un espacio noble que trae luz a la oscuridad en que vive la comunidad y, ciertamente, como símbolo del progreso. Pero qué era esta escuela. Era una escuela que domestica y acultura, una escuela cuyas preocupaciones están de espaldas a la cultura campesina, pues trae una nueva verdad que homogeniza y sanciona. La lengua de la escuela será el castellano. Con ella se enseña una historia que no se conocía pero que pertenece a la nación. El alumno y la alumna son parte de esa nación: el Perú con sus héroes, sus símbolos y su himno. Esa historia que se narra ya no será la historia local. Se les enseñan las reglas básicas de comportamiento social, una etiqueta que les permita integrarse a la sociedad. La escuela trae el saber positivista que está en contra de las creencias y supersticiones del campo. Se aprende a hablar y escribir en castellano; el

quechua será silenciado y expulsado, incluso perseguido. Allí aparece el inspector de castellano.

Los registros poéticos de inicios de siglo se caracterizan por ser escasos y esporádicos. No hay muchas publicaciones. Es una inquietud, un gesto de solidaridad con el indio; por eso lo asociamos al indigenismo. Su rasgo es regional, no aparece en el centro de la ciudad. Pertenece a las capitales del interior del país. A inicios del siglo xx aparece *Aurora / Pacha huarai* (1904), una publicación en “dialecto tarmeño” en la que leemos algunos poemas quechuas. Más tarde aparecieron tres poemas en el *Boletín Titikaka* del grupo Orkopata. Ahora bien, donde encontramos una muestra consistente de la cultura andina y su poesía es en las revistas *Guamanga* (1937-1969) y *Waman Poma* (1941-1943).

La modernización no silencia las prácticas tradicionales y orales de poesía vernácula quechua. Ésta sigue vigente y va enfrentando a nuevas relaciones con la redefinición de las ciudades como espacios referentes de la de la economía y la cultura. La escritura quechua tendrá a ese individuo escolarizado. Ese sujeto quechua redescubre que el idioma de la ciudad es insuficiente y que, cuando escribe en la lengua del indio, ésta le desborda y le permite expresar mejor lo que quiere decir. Aparecerán los quechuas letrados vinculados a esa escuela que domestica y acultura, que lo “civiliza” e incorpora a la cultura nacional.

El proceso es complejo. No sólo tiene que ver con el acceso a la escuela; se asocia también a la comprensión de nuestra sociedad como excluyente, discriminadora y desigual. Aparece una actitud particular. Será este sujeto el que ponga en cuestión su rol social como letrado y el que cuestione la situación idiomática. De este modo, la experiencia de escritura viene con los primeros textos en castellano. Ya como intelectuales, les permite cerciorarse de las posibilidades que tienen al usar la lengua quechua. En ella fluyen las extrañezas y singularidades que ofrece la lengua materna para decir las cosas del ánimo y las íntimas. Es así que veremos una escritura oscilante entre el indigenista y el indígena que asume la lengua o posturas mixturadas. El efecto inicial es

que aparecen intelectuales quechuas, hijos de campesinos acomodados y familias con poder local, que progresivamente van entendiendo que es posible utilizar el quechua para su comunicación, que el quechua no es sólo asunto de indios: Kilko Warak'a, Kusi Paukar, José María Arguedas, Eduardo Ninamango, Dida Aguirre y, más tarde, Odi Gonzales.

¿LENGUA POÉTICA?

La aldea letrada quechua presenta, en la primera mitad del siglo XX, ambigüedades en lo que se refiere al uso del idioma. No les quedaba claro aceptar la escritura. Todos coinciden en que el quechua es un idioma apto para las expresiones poéticas. Arguedas, nuestro clásico, cuando empieza a escribir, duda sobre el lenguaje que debe utilizar y cómo expresar la memoria indígena quechua que trasuntarán sus relatos. *Agua* sería calificado como un libro de cuentos que no es ni castellano ni quechua. Lo describe como la “angustia del mestizo”, es decir, la del poblador de los andes que vive atrapado entre su lengua, el quechua, y la exigencia del idioma impuesto. Todo esto Arguedas lo explica en “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo” (1939). Ahí afirma que “El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. *Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia*”.¹³ Con el castellano puro no se podría expresar lo nuevo. Esa lengua es ajena a la población de los Andes, aunque sea utilizada como idioma. Esta aparece como un resorte que se vincula al quechua. Así, la angustia del mestizo se transforma en el uso del castellano que se apropia en los andes, “ese castellano ya no será el castellano de hoy, de una insignificante y apenas cuantitativa influencia quechwa, sino que habrá en él mucho del genio y quizá en el mucho del

¹³ José María Arguedas, “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo”, en *La prensa* [Buenos Aires], 24 de septiembre 1939. Las cursivas son mías.

genio y quizá de la íntima sintaxis kechwa”.¹⁴ Lo que hoy conocemos — desarrollado magistralmente por Arguedas— como castellano andino. Pero en 1939, el autor de *Los ríos profundos* llega a dos conclusiones: la pésima literatura escrita en la lengua obedece a que, “si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido”; luego sentencia: si el quechua “es todavía su idioma genuino” resulta, para la época, un “idioma sin prestancia y sin valor universal”.¹⁵

Por su parte, Kilku Warak’a radicaliza su postura cuando, en 1955, precisa riqueza poética de la lengua y explica su propia escritura. Anota en *Taki parwa*: “La razón de haber sido escrito este poemario íntegramente en Quechua, es para demostrar que el Runasimi de los Inkas es suficientemente amplio como idioma, para expresar los matices sutiles del pensamiento y sentimiento humanos”.¹⁶ Su postura incide en una tendencia de la poesía quechua: su difusión monolingüe. Por eso apela a que “cada lector le(s) dé una interpretación de acuerdo a su sensibilidad, sin encerrarse en determinada traducción”. Utiliza el español para explicar a su lector —no el quechua—. En este mismo poemario radicaliza su postura respecto a la escritura, que deviene —tal como lo advierte Roxana Quispe¹⁷— de sus estudios sobre el quechua. En esta colección de poemas decide romper con la escritura tradicional para postular una que a la larga fracasaría. Considera que el alfabeto de La Paz (1954) tiene imprecisiones y su declarada fidelidad a lengua, a los “sonidos de un idioma”, choca con su práctica escritural dado que se caracteriza por ser una experiencia personal. Su poemario *Taki parwa* (1955) muestra una propuesta inconsistente donde colisiona lo popular y lo académico. Defiende un quechua regional que imagina heredero del Inka, el cual es aparentemente puro. Como académico, Andrés

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ Kilku Warak’a, *Taki parwa*, Cuzco, Garcilaso, 1955.

¹⁷ Roxana Quispe Collantes, *Yawar Para. Transfiguración y singularidad en el mundo poético quechua del harawi cusqueño de Andrés Alencastre Gutiérrez, Kilku Warak’a*, 2019 (tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

Alencastre abandona los giros populares y se posiciona de un quechua que aparenta oscuridad. Éste debe registrarse como quechua letrado, es decir, como alguien que defiende una supuesta pureza basado en el legado colonial. La propuesta del alfabeto estaba destinada al fracaso, porque una escritura es a su vez una actividad social, no una individual.

Kusi Paukar —César Guardia Mayorga, exiliado en Bolivia— escribe “Modalidades expresivas del Kechwa” (1956). El artículo llama la atención porque su comunicación “teórica” la hace en español, pero incorpora una colección de poemas —de su autoría— con el título de *Jawarikuna*. Los poemas vienen en la lengua indígena, sin traducción. Explica que el idioma representa el desarrollo de los pueblos. Identifica al indígena y su cultura en torno al ayllu y “la tierra [que] no sólo tiene un sentido utilitario, sino profundamente afectivo, por eso la defiende como a su propia vida”.¹⁸ Su expresión conceptual será “relativamente pobre”, aunque aclara que se puede “expresar los pensamientos más abstractos aprovechando de su gran flexibilidad”.¹⁹ Sobrestima al quechua como idioma aventajando para expresar “los matices más delicados de la vida afectiva”. Pone en cuestión la relación Colonia y república; cuestiona el programa civilizador, el aprendizaje del castellano si éste no reporta en bien del indio. Termina su propuesta con dos asuntos que valoran la expresión indígena andina y su escritura: 1) “Con el fomento y desarrollo del kechwa conseguiremos que haya una literatura, una poesía, una pintura kechwa, y nos salvaremos de la farsa de los poetas que con emplear algunas palabras kechwas en sus versos hablan de poesía indigenista”;²⁰ y 2) la evidencia de esas sutilezas de la lengua, el posicionamiento afectivo e ideológico, será la incorporación de sus poemas, esta vez, sólo en quechua, su *Jawarikuna*.²¹

¹⁸ Kusi Paukar, “Modalidades expresivas del Kechwa”, en *Revista de Cultura*, diciembre de 1956, p. 322.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*, p. 326.

²¹ *Ibid.*, p. 327-330.

La controversia ha pasado por distintas propuestas, entre ellas, la de la disglosia poética quechua que promovió William Hurtado de Mendoza. El asunto fue reiterado en la encuesta a veintiún escritores indígenas que Dorian Espezuía Salmón incorpora en su investigación doctoral. En ella establece, en primer lugar, que en el “Perú no existen escritores de lengua nativa que sean monolingües”.²² Advierte, además, que los estos escritores son conscientes de impacto del centralismo en sus producciones; por eso consideran que “Lima es el centro del sistema literario escrito en lengua nativa y que necesitan ocupar un lugar en ese espacio”.²³ Luego halla que el “76% declaran que hay una inherente, indubitable, inseparable, íntima y estrecha relación entre lengua, identidad y cultura”²⁴ y que esta forma parte de la ideología lingüística de mayor arraigo entre los escritores de origen nativo.²⁵

INDIGENISMO Y ACULTURACIÓN

Los congresos indigenistas interamericanos inicialmente concentran la participación de los intelectuales más importantes de América —Luis Chávez Orozco, Fernando Ortiz, Elizardo Pérez, Hildebrando Castro Pozo, Sophie D. Aberle, etc.—. Es una respuesta a la situación del indio en tanto política de estado. El Instituto Indigenista Interamericano publica, desde 1940, el *Boletín Indigenista* y, desde el año siguiente, *América Indígena*. Toda América está signada por el despojo de la tierra, la indignante explotación, el descaro de la servidumbre y las condiciones inhumanas, al tiempo que movimientos indígenas luchan por la tierra. En el caso mexicano, esto se refleja en la experiencia de la Revo-

²² Dorian Espezuía, *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores/Lluvia Editores, 2017, p. 436.

²³ *Ibid.*, p. 439.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

lución. Todo ello resulta de especial importancia para países donde los indígenas formaban dos tercios de la población o donde se asistía a un empate técnico en el que el castellano aparecía como la lengua nacional que el estado promueve. De hecho, los resultados de los primeros congresos aparecen como diagnósticos oficiales que ayudarían a conformar el horizonte para los indios de América. Se produce un reconocimiento retórico de los derechos indígenas y se advierte la necesidad de consensuar las escrituras —los alfabetos— para una mayor inteligibilidad de las lenguas indígenas. Esto fortalecía el programa asimilacionista aculturador.

Aquí me detendré en el impacto de los congresos indigenistas interamericanos de Pátzcuaro (1940) y La Paz (1954). En el primero se acuerdan políticas que brevemente reseño. Atentos a lo viene ocurriendo con los movimientos indígenas en su lucha por la tierra y mejores condiciones de vida, ambos congresos consolidan una postura progresista en la que participan destacados intelectuales, la cual tiene impacto en las políticas globales de los estados. El primero, realizado en 1940, traza los problemas básicos por los que están atravesando los indígenas de América. El Congreso responde a un programa integracionista y al mismo tiempo aculturador. La presión de las luchas campesinas llega a Pátzcuaro; se pone atención en el indio y en la protección de las artes populares indígenas. Si bien hay una recomendación sobre el territorio, ésta no será el centro ni una preocupación intelectual, pues temas como la agricultura o las enfermedades acaparan la discusión.

Ofrecerá políticas y oportunidades para el “desarrollo de las capacidades de [los] grupos indígenas” para que la “cultura propia no desaparezca y sirva para enriquecer el acervo cultural”. Todo ello contribuiría al “fortalecimiento de las naciones”. Esto en acuerdo xxx, aprobado en abril 18. El acuerdo xxxv, referido a política de educación indígena, llega como aporte de la Revolución mexicana. El documento habla de “la personalidad indígena”, la cual se entiende como “respeto a su

dignidad, sensibilidad e intereses” y postula: 1) el reconocimiento e importancia de la “lenguas nativas” como expresión de “personalidad indígena”; 2) una política de la inclusión indígena, asimilacionista, que inmediatamente se convierte en programa aculturador; y 3) “enseñanza de la lengua nacional en todas las escuelas de indios”.

La atención a la lengua indígena será instrumental, pues está subordinada a que se aprenda la lengua nacional. Esto explica porque la conclusión II, en términos generales, refiere el compromiso por promover y concretar la producción letrada en lengua indígena con “textos necesarios para realizar la enseñanza de la lectura y la escritura en las lenguas nativas” y la “Producción continuada de literatura de las lenguas indígenas”. Tras esto lo que estaba en juego era el lugar que ocupa el indígena, su cultura y su idioma, es decir, el desprecio por el indio, su condición marginal y socialmente discriminada. El Acta allana, en términos políticos y económicos, la inclusión del indio a los mecanismos de producción del capital. Por eso será política de estado que se supere “el concepto del indio, como un individuo, económica y socialmente débil”.

El Congreso de 1954, realizado en La Paz, centra su atención en el problema del indio. Se acuerda la *Declaración de Derechos de las Poblaciones Indígenas*, es decir, aparece una comprensión moderna, inclusiva y asimilacionista que enfrenta la servidumbre que detenía la circulación de la mano de obra para el capital. Ya no sólo se trata de la “personalidad indígena”, sino de instrumentos que posibiliten la escritura de las lenguas indígenas. Sigue con lo acordado en el año 1940: “producción continuada”, la provisión de textos, enseñanza de la lectura y “la escritura en las lenguas nativas”. Con ello reitera la orientación aculturadora del Instituto Indigenista Americano: enseñar castellano y, al mismo tiempo, propiciar la alfabetización de la lengua nativa. Pone especial atención a la alfabetización de la población de los indios y las lenguas nativas; postula un alfabeto políticamente consensuado que se conver-

tiría en referente.²⁶ Con ese objeto, en el capítulo V, se conforman Los Comités Nacionales Permanentes de Alfabetización en Lenguas Indígena. El alfabeto que se postula tiene raíz positivista, apela al valor científico del “alfabeto fonético internacional”, la “necesidad imperativa de usar un sistema de escritura” y terminar con el uso de “muchas formas de escritura para las lenguas aborígenes, especialmente para el quechua y el aymara”.²⁷ El acuerdo 16 define el *Alfabeto fonético para las lenguas Quechua y Aymara*, el cual se postula para su uso en los países andinos. Éste establece las características que tendrá dicho *achakala*. Identifica 23 letras propias para ambas lenguas y siete que corresponden a “voces mestizas y exóticas”; al tiempo que se evidencia las diferencias entre las lenguas, incorpora las glocalizadas y las aspiradas.²⁸ He aquí el alfabeto:

A, a (a)	Ch, ch (che)	Chh, chh (chhe)	Ch', ch' (ch'e)	E, e (e)	I, j (jota)	J, j (jja)	Jj, jj
K, k (ka)	Kh, kh (kha)	K', k' (k'a)	L, l (ele)	Ll, ll (elle)	M, m (eme)	N, n (ene)	Ñ, ñ (eñe)
O, o (o)	P, p (pe)	Ph, ph (phe)	P', p' (p'e)	Q, q (qa)	Qh, qh (qha)	Q', q' (q'a)	R, r (ere)
RR, rr (erre)	S, s (ese)	RR, rr (erre)	T, t (te)	Th, th (the)	T', t' (t'e)	W, w (wa)	Y, y (ye)

En el caso peruano, la trayectoria de los consensos se remonta a 1935, aunque el de mayor impacto e importancia resulta ser el de La

²⁶ Nos referimos al Cap. v. “Cuestiones lingüísticas, literarias y artísticas, el acuerdo 16. Alfabeto fonético para las lenguas Quechua y Aymara”, en Congreso Indigenista, *Actas Finales del Tercer Congreso Indigenista Interamericano, La Paz (Bolivia), 2-13 de agosto de 1954*, México, Suplemento del *Boletín Indigenista*, Instituto Indigenista Interamericano, 1954, pp. 17-19.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ El alfabeto fonético de La Paz incluye siete “Letras ajenas”: b, c, d, f, g, x, z. *Ibid.*, p. 19.

Paz (1954). En la década del setenta se produce una inflexión para el país: se oficializa el quechua con el Decreto Ley 21156 —27 de mayo de 1975— y se reconoce al idioma de los Andes —con más hablantes— como lengua oficial. Esto se produce como parte del desplazamiento del modelo feudal de la tierra a uno capitalista. Aparece como un derecho para el campesinado peruano, la “tierra es de quien la trabaja”, con la reforma agraria del Juan Velasco Alvarado. Esta ley señala, en su “Artículo 1. *Reconócese el quechua, al igual que el castellano, como lengua oficial de la República*”.²⁹ Ese mismo año se publica la Resolución Ministerial N° 4023-75-ED en la que se establece el Alfabeto Básico General del Quechua. Diez años después, con la Resolución Ministerial N° 1218-85-ED —Lima, 18 noviembre 1985— se establece el *Panalfabeto quechua y aimara*, es decir, los acuerdos del Taller de Escritura que promovió la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en octubre de 1983. Esta norma legal consigna los “Alfabetos y normas ortográficas aprobados en el I Taller de Escritura Quechua y Aimara (oct. 1983)”. En lo que refiere al quechua, este alfabeto contenía las siguientes grafías:³⁰

A, a (a)	Ch, ch (che)	Chh, chh (chhe)	Ch', ch' (ch'è)	E, e (e)	I, i (i)	J, j (jota)	Jj, jj (jja)
K, k (ka)	Kh, kh (kha)	K', k' (k'a)	L, l (ele)	Ll, ll (elle)	M, m (eme)	N, n (ene)	Ñ, ñ (eñe)
O, o (o)	P, p (pe)	Ph, ph (phe)	P', p' (p'è)	Q, q (qa)	Qh, qh (qha)	Q', q' (q'a)	R, r (ere)
RR, rr (erre)	S, s (ese)	RR, rr (erre)	T, t (te)	Th, th (the)	T', t' (t'è)	W, w (wa)	Y, y (ye)

²⁹ Las cursivas son mías.

³⁰ Incluye: “Además, para el quechua de Cajamarca: sh (sha), y para el quechua del Alto Napo, b (ba)m d (da), g (ga), f (fa)”.

Como toda norma, su impacto es lento. Las transformaciones no ocurren inmediatamente; se trata un proceso azaroso. El panalfabeto será el que más arraigo tenga en el Perú. Ha sido incorporado como escritura en los textos oficiales que llegan a las escuelas del país y es referente para la escritura poética desde entonces, especialmente, en aquellos creadores que tuvieron formación académica. La disputa deviene de las dudas que había generado la oficialización del quechua. Se critica el alfabeto por ser un “tanto artificioso y romántico el empeño” y, al mismo tiempo, se discute la pretendida unificación de la escritura, pues incluía “variedades ([que] son) ininteligibles entre sí”. Qué sentido tendría entonces un alfabeto. Las dos más interesantes interrogantes corresponden a estas: “¿Acaso no se ha escrito el quechua antes? ¿Es tan difícil producir un alfabeto general para el quechua? En última instancia, dónde está el problema se preguntan: ¿en la creación del alfabeto o en las características del quechua?”³¹

ITINERARIO DE ESCRITURA

Los núcleos indigenistas quechuas asumen como preocupación la difusión de la lengua andina. Incluyen en sus publicaciones reflexiones sobre la historia y la cultura, observaciones y recopilaciones de la vida indígena, de sus costumbres y rituales, al tiempo que incorporan textos escritos en quechua, con cierto interés en la poesía. En estas primeras publicaciones incorporan dos formas de posicionamiento de la escritura: aquellas que la escriben en quechua y ofrecen una versión en la otra lengua; y las que sólo presentan la palabra indígena. A lo largo del desarrollo de la poesía quechua escrita, ambas se convertirán en tendencias que identificamos, de un lado, como *ñuqanchis* y *ñuqayku*. La primera registra la lengua quechua y, al mismo tiempo, recuerda que necesita ser

³¹ Alberto Escobar, José Matos Mar y Giorgio Alberti, *Perú ¿país bilingüe?*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975, p. 83.

leída por aquel que no conoce la lengua. Este sería el caso de *Aurora, Pacha huarai* (1904), la cual se escribe en quechua tarmaño. La segunda considera que sólo se debe divulgar en la lengua, razón por la que no viene acompañada de traducción ni glosas. El gesto de esta naturaleza lo encontramos en las revistas *Guamanga* (1938-1965), *Waman Poma* (1941-1943) y, más recientemente, en *Atuqpa chupan* (2011-) y *Ñanray* (2019-). Ambas tendencias se verán también en la escritura de nuestros poetas. Kilku Warak'a y Kusi Paukar lo hacen sólo en la lengua; José María Arguedas ofrece el texto quechua y el poema en español. Aunque a nivel de la escritura nuestros poetas muestran disparidades, se acercan, pese a ser testigos de la época, al alfabeto consensuado de 1954.

El Alfabeto Fonético para las Lenguas Quechua y Aymara (1954) fue sin duda el primer intento serio, después del III Concilio Limense (1584), por concordar un alfabeto que permitiese la difusión de la lengua y, por ende, crear un estándar literario. A lo largo de todo el siglo xx y en lo que va del siglo xxi, ha sido imposible implementar una escritura que permita la producción de diversos tipos de textos y el desarrollo de la literatura, una escritura que termine siendo parte de los usos comunes entre los quechuas. No está de más recordar el paradigma del quechua: sov (Sujeto-objeto-verbo). Fernando Garcés precisa, siguiendo el debate sobre la lengua, que “el quechua, en el nivel fonológico, se caracteriza por tener una estructura silábica del siguiente orden: v, cv, vc y cvc”,³² en la signatura: v, vocal; c, consonante.

Los tres poetas que forman la tradición escrita quechua no allanan el problema. Siguen la vieja tradición, se aventuran con propuestas que la vuelven inviable o utilizan aquellas que son declaradas pero no practicadas. El más obvio, pese a su valía poética es la de Kilku Warak'a, que se publica al año siguiente del Congreso paceño *Taki parwa* (1955). En este poemario incluye uno de los poemas más difundidos del autor. Me refiero a “Puma”:

³² *Ibid.*, p. 106.

Phuyuq wawan uqi mici
 phiña uywa rumi maki,
 urqullantan purishanki
 rit'illanta k'umu k'umu.

Phiña phiña qhawarispán
 phuyutaraq picarinki
 cupaykita maywirispán
 urqukunata mayt'unki.

C'awarkishka sunkhaykiwan
 Intitaraq llakllacinki
 qalluykitaq sansaq puka
 yawartaña llaqwarishan.

Apukunaq sumaq uywan
 Inkakunaq yupaycanan,
 yarqasqacu purishanki
 aycatacu mashkashanki?

Hamuy ñuqa qarasqayki
 kay sunquyta qhasurispá,
 qhasquypatapi thallaykuy
 llakiykunata ñiti'ykuy.

Qaqa hasp'iq silluykiwan
 hank'uykunata watariy
 hinaspataq puñuciway
 ama llaki mucunaypaq.³³

“Puma” aparece por primera vez en *Waman Puma*, número 1, como “Poema kechwa de Kilku Warak’a”. Los versos en la lengua del Cuzco

³³ *Ibid.*, p. I.

vienen acompañados de su traducción al español con la siguiente nota: “El kechwa es del Cusco: la traducción figurada, no literal, hecha por el mismo autor”.³⁴ La publicación de 1941 mantiene, en rigor, el sentido del poema; pero se diferencia del de 1955. Éste contiene veinte versos distribuidos en cuatro estrofas —tres de cuatro versos, uno de ocho versos—. Aunque podría pensarse en un error de prensa, pues los versos 9 al 12 no aparece en la publicación de 1955, escrita conforme al alfabeto tradicional, es decir, con las marcas que ya indicaba el III Concilio. Al mismo tiempo se constata que la escritura de Alencastre no ha terminado de establecerse.

En la versión de 1941 encontramos apego al alfabeto tradicional y oscilaciones en la fijación del poema. Veamos los cuatro primeros versos:

Phuyucc wawan okce michi,
 phiña uywa rumi maqui,
 ritillanta purisianqui
 urkcullanta k'umu k'umu.

Tal como se observa, usa *cc*, *kc*, *qui*, *si*. La *cc* en en posición final (-C): “Phuyoc”, “phuyularacc”, “aukikunacc sumacc”, “jhinaspatacc”; *ck* antecedita por vocal (v-), posición consonante-vocal (Cv) o situación intermedia (C-Cv) como en “okce”, “urkcollantan”, *kcawarispan*, “yark-caskcachu”, “nokca”, “kcaraskcayqui”; *qui* en “maqui”, “purisiannqui”, “kcaraskcayqui”, “llaqui”; *si*, en “purisianki”, etc. En la escritura de 1955, en parte identifica los fonemas quechuas —uso de la *k*, *y*, *w*, etc.—; en otros casos, cierra las posibilidades de su comprensión o desarrollo del estándar literario. Así, encontramos incidencia en el texto que supone una grafía que representa a la *k* o puede ésta representar a *ch* o la *q* como una oscilante entre *k* y la muda *h*. Así encontramos que la *c* está replicando a la *ch*: *mici* (v.1) y *yarqasqacu* (v. 15). La *c* como representación de la actual *k*: *picariki* (v. 6), *cupaykita* (v. 7), *yupaycanan* (v. 14),

³⁴ *Ibid.*, p. 9.

aycatacu (16), (v. 15) aycatacu (16). La *k* glotalizada, *k'*: c'awarkishka (v. 9). Lo propio ocurrirá en *q*: *qalluykitaq* (v. 11). Se distancia, por tanto, del alfabeto paceño. La posvelar *q* está reemplazando a las *k*: *sunguyta* (v.17). Deja de serlo en “*llakiykuna*” (v.21).

Kusi Paukar sigue en parte la discusión de La Paz. Su escritura es oscilante. Tomaremos como referencia uno de sus poemas más conocidos: “Walpa”. Éste aparece como parte de *Jarawikuna*. Al igual que el autor que acabamos de revisar, participa del ñukayku, promueve la escritura monolingüe, es decir, el poema viene sólo en quechua:

Walkam sutin karcca
Ñoccallay kuyachkaptii;
Tuta jina ñawinpas,
Chukchampas tutay tuta.

Walkam sutin karcca
Ñoccallay waylluchkaptii;
Yuracc sisa kirumpas,
Ccantu ccantu siminpas.

Walkam sutin karcca
Ñoccallata kuyawachkaptin;
Waccaptimpas
Sachakuna sullakucc,
Asiptimpas,
Pukiukuna asikucc.

Walkam sutin karcca
Ñoccallay kuyachpkaptii,
Ñoccallata kuyawachkaptin.
Imaracc kunan sutin
Walka sutiyucc warmi.

Sutillanñam simiipi,
 Ñawillanñan ñawiipi;
 Wallka sutiyucc urpi,
 Imaracc kunan sutin.
 Jarawikuna.³⁵

“Walka” será un poema que evoca la escritura del congreso de La Paz. Aparecen registros del alfabeto k, ch y j (jina, v.3). Sin embargo, éste oscila y apela a la escritura tradicional de entonces en la representación de la posvelar q al inicio de palabra: *Ccantu ccantu* (v. 8). Al interior de la palabra, bajo la secuencia vcv, aparece en palabras como *Ñoccallay* (v.2, v. 6, v. 16), *Waccaptimpas* (v. 11), *Ñoccallata* (v.10 y 17). Al final de palabra (C-Cv) aparece como *karcca* (v.5, 9 y 15). En frontera de palabra se representa como *Yuracc* (v.7), *sullakucc* (v.12), *asikucc* (v. 14), *Imaracc* (v. 18 y 23), *sutiyucc* (v.19 y 22), *Imaracc* (v. 23). Además incorpora una vocal alargada (ii) que no tiene registro en el alfabeto de 1954: *kuyachkaptii* (v.2), *waylluchkaptii* (v.6) *kuyachpkaptii*, (v.16), *simiipi* (v.20) y *ñawiipi* (v. 21); y agrega la confluencia de dos vocales: *Pukiukuna* (v. 14). En efecto, sigue —en rigor— el patrón tradicional que viene del III Concilio Limense en lo que se refiere a la “cc”. Por eso, cuando César Guardia Mayorga publica la segunda edición de su poemario incorpora estas indicaciones: “Se usa: // k en lugar de la “c” y de la “q” castellanas (cay, kay; canqui, kanki). // q para expresar las guturaciones kechwas, que antes se escribían con “c” o “cc” (ccam, qam; paypac, paypaq). // j, en lugar de la “h” aspirada (hamuy, jamuy; hina, jina). // w, en las sílabas hua, hue, hui (huaka, waka; hueqe, weqe; huiro, wiro)”.³⁶

José María Arguedas incluye en su narrativa palabras y frases quechuas hasta convertir el castellano en una manifestación donde el quechua forma parte de lo que hoy es el castellano andino. Ya dijimos que él no está convencido de las posibilidades de la lengua a fines de

³⁵ Kusi Paukar, “Jarawikuna”, en *Revista de Cultura*, núm. 2, diciembre de 1956, p. 331.

³⁶ César A. Guardia Mayorga, *Kusi Paukar*, 1975.

los treinta. Apuesta a lo que hoy llamamos castellano andino; sin embargo, cuando pública su primer poema quechua, *Tupac Amaru kamaq taytanchisman Haylli* (1962), expresa su preocupación por simplificar la escritura quechua. La suya será una escritura moderna porque, precisamente, resume los usos consensuados de la escritura. Asume el acuerdo de 1954, pero aclara que, “con respeto a la escritura”, usará “las palabras según la estricta pronunciación quechua cuzqueña, pero hemos respetado la forma desinencial cuzqueña, salvo en dos casos [Kashkaniraqmi, khuyay-kuyay]”.³⁷ Esta preocupación por simplificar la escritura del idioma no muestra consistencia con su nota al poema de 1962 y las publicaciones que vienen después. Las obvia cuando publica su novela *Todas las sangres*, aunque es estricto en la lengua poética del 62. En su escritura quechua se observa básicamente oscilaciones en el uso de las vocales, especialmente entre la vocal u que alterna con o. Se observa un respeto escrupuloso por las palabras que provienen del castellano, el cual adquiere una carga de sentido especial en los poemas. Observemos, el primer verso:

Túpac Amaru, Amaruq churin, Apu Salqantaypa ritinmanta ruwasqa,
llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykupi mastarikun, may
pachakama.

Túpac Amaru, hijo de Dios Serpiente, hecho con la nieve del Salqantay;
tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña,
sin cesar y sin límite.³⁸

En el desarrollo de la poesía quechua contemporánea son los escritores alfabetizados que han accedido a la tradición poética contemporánea los que mejor han desarrollado el uso de una lengua que afianza un

³⁷ José María Arguedas, *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki. (A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción)*, Lima, Ediciones Salqantay, 1962, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

estándar literario quechua. Eduardo Ninamango y Dida Aguirre asumen la norma, aunque dejan entrever variaciones en el uso del alfabeto. Las escrituras de los poetas quechuas Fredy Roncalla, Ch'aka Anaka Niawaman, Ugo Carrillo y Carlos Huamán López forman parte del estándar de escritura quechua, es decir, dialogan con el alfabeto de los setenta y el consensuado en 1985. Las nuevas hornadas, la poesía joven quechua del Perú, nos advierte de un quechua que usa el alfabeto del 85, es decir, el alfabeto panandino, como producto del estudio de la lengua en la academia. Sus poemas vienen en quechua normatizado. Así lo muestran Olivia Reginaldo, Niel Palomino, Saúl Gomes o Percy Borda, entre otros.

CONCLUSIONES

La escritura quechua es una conquista del siglo xx en el sentido que abandona su condición domesticada y subordinada, colocándose como una lengua con mucha potencia. Las publicaciones que se suceden permiten construir un *corpus* en el que no se ha conseguido un consenso de la escritura, tal como se puede apreciar en los trabajos de Noriega, Huamán y Espino. La escuela juega un papel decisivo, pese a que a fines de la primera mitad del siglo xx las elites regionales abandonasen la lengua vernácula para apostar por el castellano. Esto coincide con la inclusión de la modernización como expresión de las nuevas relaciones del capitalismo. Aun así, contrario a lo revelado por las estadísticas, esto permitió finalmente dar contornos a una literatura que, en medio de políticas compulsivas, encontró un camino autónomo para hacer y producir lo que hoy llanamente nombramos poesía quechua contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Hayllitaki. (A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción)*, Lima, Ediciones Salqantay, 1962.
- Baquerizo, Manuel J., “El quechua en el mundo andino de hoy”, en *Allpanchis*, vol. 15, núms. 17-18, 1981, pp. 61-76.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo, *Quechumara. Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, 1987.
- Cieza de León, Pedro, *Crónicas del Perú, que trata del señorío y los incas yupanqui y sus grandes hechos y gobernación*, ed. de M. Jiménez de la Espada, Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1889.
- Congreso Indigenista, “*Actas Final*” del Primer Congreso Indigenista Interamericano, Pátzcuaro (México), abril de 1940, en *Suplemento del Boletín Indigenista*, México, Instituto Indigenista Interamericano, marzo, 1948.
- Congreso Indigenista, “*Actas Finales del Tercer Congreso Indigenista Interamericano*”, La Paz (Bolivia), 2-13 de agosto de 1954, en *Suplemento del Boletín Indigenista*, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1954.
- Escobar, Alberto, José Matos Mar y Giorgio Alberti, *Perú ¿país bilingüe?*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- Espezúa, Dorian, *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores/Lluvia Editores, 2017.
- Garcés, Fernando, *De la voz al papel. La escritura quechua del periódico CONOSUR Ñawpaqman*, La Paz, Centro de Comunicación y Desarrollo Andino/Plural Editores, 2005.
- Guardia Mayorga, César A., *Kusi Paukar*, 1975.
- Matto de Turner, Clorinda, “El Quechua y su utilidad”, en *El Perú Ilustrado*, año II, núm. 76, Lima, 15 de septiembre de 1888, pp. 330-332.

- Noriega, Julio, *Escritura quechua en el Perú*, Lima, Pakarina Ediciones, 2011.
- Paukar, Kusi, “Jarawikuna”, en *Revista de Cultura*, núm. 2, diciembre de 1956, pp. 327-332.
- Paukar, Kusi, “Modalidades expresivas del Kechwa”, en *Revista de Cultura*, Cochabamba, diciembre de 1956.
- Quispe Collantes, Roxana, *Yawar Para. Transfiguración y singularidad en el mundo poético quechua del harawi cusqueño de Andrés Alencastre Gutiérrez, Kilku Warak’a*, 2019 (tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos).
- Salomon, Frank, *Los Quipocamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*, Lima, IEP/IFEPA, 2006.
- Santo Tomás, Domingo de, “Prólogo al pío Lector”, en *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Perú*, ed. de Clide Valladolid Huamán, Lima, Instituto Nacional de Cultura/Centro Nacional de Información Cultural, 2003.
- Torero, Alfredo, *El quechua y la historia social andina*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1974.
- Warak’a, Kilku, *Taki parwa*, Cuzco, Garcilaso, 1955.

LOS CANTARES EN LAS ORALITURAS ANDINAS

*Javier Rodrízales**

Nadie ama lo que no conoce

Anónimo

El hablar es esencia; la letra, contingencia

Alfonso Reyes

INTRODUCCIÓN

La cultura popular —en particular, la tradición oral y la oralitura— tiene poco espacio en los programas de educación formal. Dado que esto se nota con mayor énfasis tanto en el área de humanidades y lengua castellana como en la de ciencias sociales, estamos obligados a reflexionar sobre el papel del docente y la escuela en el desarrollo cultural. Principalmente, nos preocupa la enseñanza, revitalización y protección de la diversidad oraliteraria y cultural. En términos más amplios, nuestro

* Universidad de Nariño.

discernimiento atañe a la cultura y sus relaciones con la escuela. Nuestro propósito es que la comunidad educativa participe de manera activa en el cambio social; por ello, aportamos nuestro granito de arena en la tarea de reevaluar nuestras fuentes culturales, aquellos conocimientos y valores en los que se enraíza nuestra diversidad y personalidad como colombianos y latinoamericanos.

El desarrollo reciente de investigaciones en diferentes campos de la cultura —la danza, la música y la tradición oral— es prueba del continuo interés de los estudiosos por dar realce a la tradición cultural andina y latinoamericana. Esta búsqueda, cada día más urgente en el campo de la tradición oral, resulta importantísima. Máxime si pensamos que, en nuestras “culturas del silencio”, el hombre ha tenido que expresar sus proyectos, sus utopías o sus visiones íntimas oblicuamente a través de la copla, el relato, la leyenda, la fiesta, la obra artística, el carnaval, etc. Los investigadores de la literatura oral han creído siempre que los cantares y otras formas de la tradición oral pueden proporcionar información valiosa acerca de los intereses cruciales de la gente, así como de su particular visión del mundo, de la sociedad y del hombre. En otros espacios abundan los estudios etnolingüísticos sobre la tradición oral; sin embargo, en nuestro medio, poco es lo que se ha hecho en forma sistemática. Tal vez la falta de estímulos y la carencia de una tradición en la aplicación de métodos adecuados hayan sido un real impedimento.

Existe la hipótesis acerca de que, si los textos de la tradición oral se analizan de una forma sistemática, pueden ser un diagnóstico de *a)* la complejidad de la cultura de una determinada comunidad, *b)* un conjunto de normas culturales que diferencian y caracterizan a las culturas o subgrupos, *c)* las relaciones sociales privilegiadas y, finalmente, *d)* las motivaciones que generan comportamientos. Por ello es necesario retomar la significación amplia del concepto cultura como aquella dimensión espiritual de la estructura social o como aquellos modos en que se expresan y simbolizan las relaciones sociales, es decir, aquellas categorías de la experiencia aprendidas mediante la convivencia cotidiana,

las cuales incluyen el complejo de los modos de vida, los usos, las costumbres, las estructuras y organizaciones —familiares y sociales—, las creencias, los conocimientos y los sistemas de valores que posee —con grados significativos de diferenciación— toda sociedad humana para orientar los comportamientos de sus asociados. Esta es la concepción simbólica de la cultura definida como “pautas de significados”, según Geertz y Thompson. Desde esta perspectiva, la cultura sería la dimensión simbólico-expresiva de todas las prácticas sociales, incluidas sus matrices subjetivas (*habitus*) y sus productos materializados en forma de instituciones o artefactos. En términos más descriptivos, diríamos que la cultura es el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etc., inherentes a la vida social.

El hombre crea constantemente cultura, en tanto expresa sus deseos, creencias y sentires; da origen a valores, formas de vida y de conducta que no surgen de la nada, sino que son el resultado de su práctica diaria durante siglos. Y son valores, creencias, ideas que se concretizan, aparecen plasmadas, objetivadas en distintas formas que son tanto conocimientos, habilidades y técnicas como instituciones, formas de organización familiar, normas de conducta o ceremonias. Puede tratarse de objetos materiales de uso, artefactos, utensilios, ropas o de toda producción artística y literaria que se manifiestan mediante el lenguaje, el dibujo, la música, la creación de objetos de arte, etc. Cada pueblo, cada nación, posee una cultura propia, producto de sus luchas, de su práctica en convivencia.

Mucho más que la raza o el territorio, es la cultura lo que hace sentir a los hombres partícipes de un destino común. Por eso, el término “Cultura” se amplía a todo lo que el pueblo cree, piensa, dice, hace y que una generación entrega a otra por tradición o de varias formas. La transmisión oral se refiere a aquellas leyendas, historias y cantares contados y cantados por nuestros abuelos, melodías transmitidas por medio del canto y los instrumentos, y, en general, a todo lo que día a día se nos enseña acerca de muchas cosas: las siembras, la fabricación de ollas, los

tejidos de mantas y canastos para recolectar la cosecha o aquellas canciones que en todo momento se hacen presentes dando un significado casi ritual a sus quehaceres.

Según Gloria Triana, es necesario hablar de cultura popular en el contexto de sociedades estratificadas o sociedades de clases que establecen categorías contrastantes entre el arte sofisticado, o falsamente refinado, y las manifestaciones populares, pues desde la Conquista se ha establecido la existencia de dos categorías antagónicas e irreconciliables: una cultura “blanca”, “cultura”, sofisticada, de salón y europeizante, patrimonio de la “elite”, y una cultura popular oprimida, subvalorada, despreciada, sofocada, patrimonio de los indios, los negros y los mestizos. Los orígenes se pierden en el tiempo. Una tradición vigente, para que siga existiendo, necesita de la presencia de creadores; estos creadores reciben algunos patrones pre-establecidos, pero aportan a su vez elementos que refuerzan la transmisión de esa tradición. Tradicionalidad no quiere decir todo aquello que está relegado a un pasado fosilizado y que constituye, por lo tanto, sólo una supervivencia. La cultura tradicional no es estática; está siempre emergiendo, desapareciendo y reapareciendo. Tradición no significa, en manera alguna, la repetición de secuencias idénticas en periodos diferentes. La cultura popular no es siempre anónima y producto de la creación colectiva, como generalmente se la ha estereotipado. En la cultura popular existen los especialistas y creadores de fama y prestigio; sólo que la mayoría de las veces este prestigio no trasciende los límites locales. Únicamente la cultura dominante tiene sus canales de transmisión institucionalizados; tiene a su disposición los medios de comunicación hablados, escritos, visuales; tiene historiadores, ensayistas y críticos; tiene sus escenarios (teatros, salas de concierto, auditorios). Lo colectivo en lo popular hace referencia a que el artista es un poseedor de cualidades especiales entre otras muchas personas que hacen y repiten lo mismo que él, porque lo aprendieron por transmisión oral y mecanismos informales.

De ahí que la cultura popular posea una tradición de fundamentación múltiple, mágico-ritual-anímico-religiosa, que cobra vida con la actitud artística del cantor, del informante, quien por idiosincrasia popular se encarga de transmitir este conocimiento. Lógicamente, para comprender las expresiones culturales de un pueblo determinado será necesario interpretarlas a partir de los sistemas de valores y símbolos de los mismos pueblos, no desde perspectivas extrañas. Debemos considerar que nuestros pueblos exhiben diversos modos y grados de mestizaje y que estas manifestaciones artísticas están relacionadas con el ambiente, la historia, el lugar y las situaciones en que se dan dichos fenómenos. Como afirma Martín Heidegger: “Según nuestra experiencia e historia humanas, veo —por lo menos hasta donde yo estoy orientado— que todas las cosas grandes y esenciales han podido surgir solamente en la medida en que el hombre tenía una patria y estaba enraizado en una tradición. La literatura contemporánea, por ejemplo, es altamente destructiva”.¹

La realidad no es más que un conjunto de textos, relatos, mitos, narraciones, cantares, saberes, creencias, monumentos e instituciones heredados que fundamentan nuestro conocimiento de lo que es el mundo y el hombre. El ser es lenguaje y únicamente éste posibilita lo real, porque es el medio a través del cual el “ser” se deja oír. Por eso señala Heidegger:

El pensar lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre. No hace ni produce esta relación. El pensar se limita a ofrecérsela al ser

¹ “Política, técnica y filosofía”. La entrevista con Martin Heidegger fue realizada por la revista germano-occidental *Der Spiegel* en septiembre de 1966. Se publicó póstumamente, por deseo del mismo Heidegger, bajo el título “Sólo un dios puede salvarnos aún” en mayo de 1976. La decisión de publicarla hasta después de su muerte, fue expresada en los siguientes términos por el filósofo: “No se trata ni de orgullo, ni de testarudez, sino solamente por motivos de consideración a mi trabajo, cuya tarea se ha hecho con los años, más sencilla. Y eso significa en el campo del pensar, cada vez más difícil”. Cfr. *Der Spiegel*, 23, mayo de 1976, p. 3. La traducción fue hecha por Freddy Téllez y Elviera Bobach.

como aquello que a él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian.²

De ahí la importancia del reconocimiento de las regiones, porque ellas son espacios culturales particulares donde se dan variedad de experiencias, apropiaciones y concepciones locales. En cuanto constructo cultural, la región es producto del medio ambiente físico, de la historia y de la cultura. Para acercarnos a la idea de región sociocultural, diremos que ésta nace de la historia, es decir, de un pasado vivido en común por una colectividad asentada en una porción de territorio. La región cultural es “la expresión espacial, en un momento dado, de un proceso histórico”.³

Ahora bien, en referencia a lo literario creado y transmitido oralmente en América Latina, se han venido empleando varios términos distintos: literatura oral, tradición oral, arte verbal, oralidad, oratura. A éstos se agregan los juicios de quienes hacen énfasis en lo literario más que en lo oral: literatura no escrita, oralitura, literatura popular, literatura folclórica, literatura primitiva, literatura indígena y etnoliteratura. Según la filóloga colombiana Diana Carolina Toro Henao:

En los estudios literarios colombianos, la tradición oral ha sido escasamente estudiada como un elemento del análisis del proceso de la literatura del país; pero ha sido, por el contrario, un importante objeto del estudio para antropólogos e investigadores del folclor. No obstante, muchos son los vacíos que hay acerca del tema. Los estudios son dispersos, no se halla un trabajo que los agrupe y ofrezca un panorama de lo que comprenden como

² Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 6.

³ Guillermo Bonfil Batalla, *La regionalización cultural de México: problemas y criterios*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1973, p. 171.

oralitura, etnoliteratura y tradición oral en Colombia, que los diferencie en sentido conceptual y práctico.⁴

A pesar de las recopilaciones e investigaciones que se han realizado de las tradiciones orales indígenas, afrocolombianas y populares, tales materiales no han sido reconsiderados en el sistema literario incluso cuando se requiere su problematización y contemplación en la historia literaria del país. Según Toro Henao

Esto debe desarrollarse a partir de la compenetración de diferentes disciplinas de las aéreas de ciencias sociales y humanas, ya que la tradición oral es objeto de estudio tanto de la antropología, como de la sociología, la lingüística y los estudios literarios; lo cual es reflejo de su complejidad. Resulta claro que solo mediante la interdisciplinariedad puede abordarse de una manera óptima el estudio de estas formas artísticas no verbales.⁵

La antropóloga colombiana Nina S. de Friedemann, reconocida por su trabajo con las comunidades negras del Pacífico y del Caribe —autora de los libros: *De sol a sol* (con Jaime Arocha, 1986), *Cabildos negros: refugios de africanía en Colombia* (1988), *Troncos among black miners in Colombia* (1985), *Carnaval en Barranquilla* (1985), *Lengua y Sociedad en el Palenque de San Basilio* (1983), *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque* (en colaboración con Richard Cross, 1979), *Herederos del jaguar y la anaconda* (en colaboración con Jaime Arocha, 1982)—, subraya que el término oralitura es un neologismo africano “y al mismo tiempo es un calco de la palabra literatura, según dice Yoro Fall” (1992). Su objetivo es encontrar un concepto que, de algún modo, se yerga en el mismo nivel de la literatura. Se trata de reconocer la estética de la

⁴ Diana Carolina Toro Henao, “Tradiciones orales colombianas. Introducción a su estudio en el sistema literario colombiano”, en Alfredo Laverde Ospina y Ana María Agudelo Ochoa, *Observaciones históricas de la literatura*, Medellín, La carreta literaria, 2010, p. 105.

⁵ *Ibid.*, pp. 106-107.

palabra plasmada en la historia oral, en las leyendas, mitos, cuentos, epopeyas o cantos, géneros creativos que han llegado hasta nuestros días de boca en boca. Estas expresiones, en la globalización de la crítica cultural, también constituyen poéticas sujeto de estudio por parte de sociedades letradas”.⁶ Para Toro Henao,

La etnoliteratura se comprende como la reelaboración escrita de las formas artísticas orales, es decir, como la transcripción de los textos oraliterarios. Se clasifica en transcripciones literales, transcripciones reelaboradas, reelaboraciones y creación literaria. Las transcripciones literales representan el habla en su realización, o sea, en el mismo acto de habla; las transcripciones reelaboradas introducen modificaciones lingüísticas y no revelan marcas de oralidad; por su parte, las reelaboraciones intentan o no conservan la versión del motivo del relato oral. La creación literaria se ocupa de las culturas indígenas o afrodescendientes, haciendo alusión a características propias de sus lenguas, dialectos, o de sus costumbres, creencias, etc.⁷

FUNDAMENTOS

El término *folk-lore* está constituido por dos voces inglesas que etimológicamente significan lo popular —*folk*— y lo tradicional —*lore*—; es decir, la tradición popular estaría constituida por todos los conocimientos del pueblo, por el saber popular. *Folklore*, según Guillermo Abadía Morales, “es lo que el pueblo piensa, cree, dice y hace”;⁸ es la tradi-

⁶ Nina S. de Friedemann, “De la tradición oral a la Etnoliteratura”, versión de su ponencia leída en el *Congreso Abra Palabra* en la Universidad Tecnológica de Santander, Bucaramanga, el 4 de septiembre de 1996, pp. 19-27.

⁷ Diana Carolina Toro Henao, “Orality and oral tradition. A proposal for analysis of oral artistic forms”, 2010. Este artículo es resultado de la investigación “Tradiciones orales colombianas. Un estudio de sus temáticas”, desarrollada gracias a la becapasantía Jóvenes Investigadores Colciencias 2010. En <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/18849>> (fecha de consulta: 11 de noviembre de 2016).

⁸ Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1983, p. 18.

ción popular típica, empírica y viva. Es “tradición” porque constituye todo lo que una generación entrega a otra; puede ser oral, escrita y monumental. La tradición oral se transmite por medio de la palabra hablada y es la más común en los fenómenos folklóricos. Para Javier Ocampo López, el *folklore* es una disciplina de las ciencias humanas definida como “la ciencia del saber popular”; es la ciencia que investiga los valores tradicionales que han penetrado profundamente en el alma popular. Es una concepción del mundo y de la vida elaborada por las masas populares. Precisamente, su estudio nos lleva al conocimiento de las manifestaciones auténticas de la cultura popular tradicional y nos señala su lucha contra la dependencia cultural extranjerizante. Paulo de Carvalho, citado por Ocampo López, señala que *folklore* “es el estudio científico, parte de la antropología cultural, que se preocupa del hecho cultural de cualquier hecho pueblo, caracterizado, principalmente, por ser anónimo e institucionalizado”.⁹ Para Mertxe García, el *folklore* es ese patrimonio no tangible que abarca todo aquello que forma parte de la mentalidad de un pueblo o comunidad en comparación con las habilidades técnicas.

El concepto de *folklore*, tal como salió de manos de quien acuñó el propio término, es un neologismo creado a partir de las palabras anglosajonas *folk* (“pueblo”) y *lore* (“sabiduría”); acaso configura una enseñanza vinculada por algunos con el alemán Lehre, quien quería sustituir lo que en Inglaterra venían llamándose “antigüedades populares” o “literatura popular”, aunque sea más un saber tradicional que una literatura y pueda describirse con mayor propiedad a través de una buena palabra compuesta anglosajona: *folk-lore*. Ésta aludiría al saber tradicional del pueblo, como decía William John Thoms, bajo el pseudónimo de Ambrosio Martin, en su carta titulada “*Folklore*”, publicada en el número 982 de la revista *Athenaeum* —agosto de 1846—. Es evidente que se trataba de algo más que una sustitución de términos, porque

⁹ Javier Ocampo López, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, El Encora Editores, 1989, p. 13.

el folklorista no se concibió ya desde el principio como un anticuario. Sin duda, muchas antigüedades podrían ser incluidas en la esfera del nuevo concepto de *folklore*, de ahí la intersección del campo de este concepto con el que Tylor, en *La Cultura Primitiva*, designó como “supervivencias” culturales (*survivals*).

En extensión pueden coincidir —de manera parcial— los contenidos folklóricos y las supervivencias. Sólo parcialmente, pues hay muchos contenidos folklóricos que no pueden, sin más, ser considerados supervivencias y hay supervivencias, en el sentido de Tylor —por ejemplo, la supervivencia de la anciana tejedora de Somersetshire que no quiso “adaptarse” a la lanzadera de volante—, que no coinciden con la definición. La definición originaria de Thoms —“saber tradicional del pueblo”— es, por otra parte, tan amplia en denotación que tampoco permite por sí misma decidir, por ejemplo, si este saber tradicional del pueblo debe entenderse restringido a los pueblos europeos, civilizados, o si debe extenderse a los pueblos naturales o primitivos, como quería el P. W. Schmidt, quien encontraba totalmente injustificado el hacer semejante distinción —y con razón, si no se dan otras determinaciones del concepto—. Lo malo es que, de no darse estas determinaciones del concepto, el *folklore*, al ampliarse, se desvirtúa. Al hacerse coextensivo con “el saber tradicional de cualquiera de los pueblos” y, además, dejar indeterminado el alcance de ese “saber tradicional”, se confunde prácticamente con el concepto antropológico de “cultura”, en el sentido precisamente de Tylor.¹⁰

De la definición de Thoms, sin embargo, podemos extraer un componente implícito muy significativo para nosotros: la “sabiduría tradicional de un pueblo” está aquí conceptualizada, desde luego, desde una perspectiva *emic*, y *emic subjetual*. El *folklore* es “lo que sabe el pueblo”, “los saberes del pueblo”, y estos saberes, sin duda, no han de entenderse en el sentido de un saber abstracto, científico, sino en el sentido de un

¹⁰ Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2000, p. 45.

saber concreto —el saber propio del sabio que es catador o probador de vinos o sabores de los alimentos—, el saber de leyendas generalmente ligadas al lugar, el saber bailar en fiestas, etc. Todo esto habrá que tomarlo, ante todo, desde el punto de vista *emic* del propio pueblo —*folklore* en su sentido material u ontológico—. Pero esta reproducción operativa tiene un momento tecnológico o artístico —como cuando una vieja danza popular es “recuperada” por un cuerpo de actores— y tiene un momento gnoseológico —el que tiene el *folklore* cuando se considera como disciplina o parte de la antropología—. La recuperación tecnológica —artística, musical, teatral, literaria— se encuentra aquí en una situación muy ambigua. No puede, sin más, considerarse como una mera aplicación de la “reconstrucción científica” —y esto aun en el caso de que los actores hayan recibido asesoramiento del antropólogo-folklorista—, puesto que esa reconstrucción puede estar basada en la misma imitación directa de danzas aldeanas a punto de extinguirse. Incluso son los propios aldeanos, y no ya como supervivencia sino como re-nacimiento, los que reproducen la danza en el escenario del teatro de la ciudad. En este caso, la reproducción *emic* llega a su límite, pues la distinción entre la danza popular y la danza reconstruida sólo procede de criterios que parecen “externos”, tomados del lugar donde se ejecuta la danza o de la instalación en la que tiene lugar la ceremonia.¹¹

Hay otra característica que puede ser deducida de la misma dualidad a la que ya hemos aludido, y que el concepto de *folklore* de Thoms implica desde su principio: la dualidad entre el sentido material —ontológico— y el sentido lógico —gnoseológico— del *folklore*, una dualidad paralela que corresponde a otros conceptos. El más conocido es el de “Historia”, dado que éste significa tanto las gestas como la narración científica de las mismas. Algunos expresan esta diferencia utilizando la

¹¹ Hernán Montecinos, “Folklore como concepto ontológico / Folklore como concepto gnoseológico”, 2008. En <<https://hernanmontecinos.com/2008/10/04/folklore-como-concepto-ontologico-folklore-como-concepto-gnoseologico/>> (fecha de consulta: el 12 de febrero de 2020).

minúscula y la mayúscula: Historia/historia y *Folklore/folklore*. Pero, así como la historia difícilmente podría —sin más— considerarse como dos entidades independientes, así tampoco cabe considerar el *Folklore* y el *folklore* como dos procesos independientes. De hecho, Thoms introdujo el término en un contexto más bien gnoseológico, propio del “hombre de letras” entendido en tradiciones antiguas que escribe en revistas científicas y que, precisamente, no quiere ser un “anticuario”, pero con referencia a una realidad material, el saber tradicional, el *folklore*. De otro modo: el *folklore* por el cual se interesaba Thoms es el que puede incorporarse al *Folklore*; una incorporación que ha de incluir, por de pronto, una perspectiva *emic*, pero que no excluye, en el *Folklore*, la perspectiva ética.¹²

En el uso originario que Thoms hace de su neologismo constatamos, por tanto, que el *folklore* —en su sentido material— aparece, ante todo, como aquello que es reconstruido en el *Folklore*. Es cierto que esta reconstrucción, entendida en su sentido científico, antropológico, podrá afectar a cualquier contenido de cualquier pueblo o cultura, tal como quería Schmidt. Si tenemos en cuenta el momento tecnológico o artístico de las reconstrucciones —tal como las hemos expuesto—, nos inclinaríamos a concluir que lo que reconstruimos es propiamente ciertos saberes tradicionales del pueblo, pero no tomado en general sino del pueblo que de algún modo permanece en el entorno de la ciudad misma.

Como podemos observar, en todos los conceptos que sobre el *folklore* se han dado hay un acuerdo acerca de que se trata de una disciplina nueva en las ciencias humanas cuyo objeto de estudio es el saber popular o “lore”, el cual comprende todos aquellos hechos culturales antiguos que sobreviven en una sociedad —*folk*—. Estos hechos culturales se transmiten por tradición; adquieren anonimato porque, al pasar de individuo a individuo y de generación en generación, sus orígenes van

¹² *Loc. cit.*

perdiéndose poco a poco hasta desaparecer completamente. Así mismo son hechos que se manifiestan en el pueblo en forma espontánea, siendo considerados por éste como su patrimonio cultural. Los hechos folklóricos son transmitidos por el pueblo espontáneamente; se conocen por tradición. Pero sus orígenes se pierden en el tiempo, lo cual les infunde precisamente ese carácter de anónimos.

Los hechos folklóricos son populares porque corresponden a la civilización tradicional y la concepción del mundo y de la vida de las masas populares. Son colectivos porque son comunes a una colectividad que los usufructúa y transmite. Son anónimos porque no tienen autor conocido y su origen se remonta a tiempos muy antiguos. Son funcionales porque ejercen una función en la sociedad que los posee y los disfruta. No son institucionalizados para un aprendizaje sistemático y organizado, sino que se transmiten por la vía popular y sencilla con un aprendizaje no organizado, no dirigido y no graduado. Son tradicionales porque se transmiten de generación en generación y permanecen como supervivencia del pasado, manifestando continuidad y permanencia. Son hechos folklóricos localizados en un espacio geográfico determinado y en el tiempo; asimismo, se transmiten o difunden tanto interna como externamente.¹³

Una sistematización del *lore* o saber popular a nivel general, según Abadía Morales, divide el árbol folklórico en cuatro grandes ramas: el folklore literario, constituido por el habla popular, las narraciones, el coperío y la paremiología; el folklore musical, el cual a su vez comprende las tonadas y cantos indígenas, tonadas y cantos mestizos, tonadas y cantos mulatos, organología musical; el folklore coreográfico, integrado por las danzas —indígena, mestiza, mulata—, las artesanías, la medicina empírica, la bromatología, usos y costumbres, los mitos y las supersticiones y agüeros.

¹³ Ocampo, *op. cit.*, p. 14.

Para Abadía Morales, el *folklore* literario abarca el habla popular, el cual comprende léxico o vocabulario —antroponimia, fitonimia, zoonimia, toponimia—, dejo o tonada regional, giros locales, contracciones y deformaciones, es decir, incluye todo el léxico autóctono derivado de las voces aborígenes y estas voces mismas cuando existen en forma original para designar las ideas representativas de la realidad y se han consignado en el catálogo del habla regional. Las narraciones abarcan los cuentos, fábulas, leyendas novelas, los cachos o chascarrillos. El coplerío integra las bambas, las cantas, los corridos, los galerones, ensaladas, décimas —de glosa— y poemas típicos. La paremiología comprende los refranes, dichos, comparaciones y exageraciones, adivinanzas, trabalenguas y retahílas, jitanjáforas y jerigonzas.¹⁴

La copla, por su nombre, indica enlace de versos. Representa la forma más simple de la expresión poética. Expresión que en la métrica va desde el *hai-kai* o el *rubai* al pareado, la tersa rima, la cuarteta —más conocida como copla—, la quintilla, la sextilla, la seguidilla completa o trunca, la octava, la décima y el romance. Recordemos también que en el origen de la copla se encuentra el romance arcaico, que no es otra cosa que una sucesión de coplas octosílabas y asonantes —como en las canciones de gesta—. Por esta razón, decían los investigadores que la poesía épica era anterior en el tiempo a la poesía lírica, al menos en la península ibérica.

Más tarde, a partir de los trabajos de los españoles Francisco Rodríguez Marín y Dámaso Alonso, se llegó a la conclusión de que más antiguas que los romances épicos —del tipo de la Fábula del Mío Cid— fueron las “jarchas”, letrillas de cuatro versos, indudables antecesoras de la copla. Alonso nos dice que estas jarchas eran breves estrofas que los poetas hebreos y árabes ponían al final de los poemas; si los poemas estaban escritos en hebraico o en arábigo, las letrillas se plasmaban en mozárabe, que era la lengua hablada en España en ese tiempo. Estas

¹⁴ Abadía, *op. cit.*, pp. 22-27.

jarchas mozarabes eran, ni más ni menos, coplas; y su género expresivo era más lírico que épico:

Vayse meu corazón de mib,
ya, Rab, si se me tornarád?
Tan mal mi doled li-l-habib!
Enfermo yed, cuándo sanará?

(Mi corazón se me va de mí,
oh Señor, acaso se me tornará?
Tan mal me duele por el amado!
Enfermo está, cuándo sanará?)¹⁵

En la América precolombina, los areytos taíno-caribes no eran otra cosa que coplas. Al decir de los cronistas —Fernández de Oviedo—, en la isla Española —comprendía entonces dos mitades: Quisqueya y Jaragua; hoy República Dominicana y Haití, respectivamente— eran especies de trovas que se acompañaban de música para cantar en la celebración de victorias y festejos. Al referirnos a las coplas de América del Sur como producto mestizo, si bien hallamos los ancestros hispanos en saetas, serranas o serranillas, endechas, seguidillas, décimas o espinelas y obviamente romances, hallamos también los ancestros indígenas en *haylli* —poema lírico—, *urpi*, *huacaylli*, *wawaki*, *wayñu*, *huayllia*, *ayataqui* y *harawi* —*yaravi* o tristes—, cantados en lengua quechua —la copla del Coconuco en Colombia, por ejemplo—.

El cronista Fernández de Piedrahita encontró, en el área muisca de la mesa central de Cundinamarca y Boyacá, otras formas de canción que, a modo de endechas o villancicos, se decían acompañadas por música de fotutos y chirimías. No contamos aquí los múltiples cantos tradicio-

¹⁵ Andrés Pardo Tovar, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1996, p. 30.

nales conservados por nuestras tribus indígenas, los cuales esperan un estudio etnomusicológico completo.

LA COPLA ANDINA Y SU ORIGEN MESTIZO

La Copla —del latín, *copulam*— significa enlace, unión, acoplamiento; es la acomodación de un verso con otros para formar la estrofa. Es una combinación breve o un enlace de versos que se dicen como comentario sucinto o como un diálogo satírico entre dos o más cantores o troveros, los cuales pueden cantarse al compás de una tonada. Recibe también la denominación “canta” o “cantar” debido a su función principal en el canto o copla cantada, poesía popular, es decir, por andar en boca del pueblo. Por su estructura literal, corresponde a la oralitura o literatura oral; pero, cuando se canta, este canto pertenece a la música. Por eso se dice que la copla es una composición poética destinada a ser cantada.

El origen de la copla actual es el mismo que el de nuestro pueblo actual: mestizo. Recordemos que, en su formación, han tomado parte la fuerza de la tradición hispana que arrancó de las formas primitivas de la copla española, que no era otra sino la jarcha mozárabe. De allí nació el romancero y coplerío hispano. Desde muy antiguo, la palabra copla —en singular— designa una estrofa autóctona de tres a ocho versos diversamente asonantados y aconsonantados. Además del octosílabo, se encuentra la copla con versos de cinco, seis y siete sílabas. Dentro del ámbito literario español, la copla tuvo diversas acepciones. Se aplicó a manifestaciones satíricas, al igual que a nobles y serenas meditaciones de altura estética tan eminentes como las que Jorge Manrique escribió a la memoria de su padre. Lo que ocurría era que la denominación “copla” designaba cualquier expresión poética cuajada de metro corto, siete u —lo que y sigue siendo más frecuente— ocho sílabas. Respecto a la estrofa característica podemos adelantar que es la de cuatro versos. Existen, sin embargo, auténticas coplas de tres, cinco —quintillas— y seis versos —sextillas—.

Por lo que se refiere a la fuerza de la tradición indígena, los cronistas de Indias, Fernández de Piedrahita y Fernández de Oviedo, nos hablan de cantos de poemas a modo de endechas o villancicos, arreglados a cierta medida y consonancia, hechos por los muiscas para ofrendar a sus ídolos con música y danzas. Estos cantos, que continuaban después de la ceremonia, eran acompañados con sus fotutos, trompetas hechas de caracoles con unos grandes tambores. Tenemos también los areyos —areito era el nombre que se daba al baile cantado de los taíno-caribe—, una especie de himnos de loor a los triunfos guerreros. En la región andina de Colombia se conserva la llamada “copla de Coconuco”, tomada de la tradición oral de esta tribu —resguardos indígenas del Cauca—.

Asimismo, se conservan numerosos cantos en lengua quechua que en muchos casos son como coplas cantadas: *Haylli*, *Urpis*, *Huacayllis*, *Wawakis*, *Harawis*, *Wayñus*, *Huayllias*, *Ayataquis*, etc. En ellos hallamos fuentes de gran importancia para el estudio del coplerío indígena. El *haylli* es un canto eminentemente comunicativo que adaptaba composiciones de seis y ocho sílabas por verso, de factura suelta y asonantada. El *wawaki* tiene un alto grado de perfeccionamiento que le permitía singulares actitudes expresivas, especialmente para solemnizar los ritos colectivos. El *huacaylli* comprende estrofas asonantes o consonantes de cuatro o cinco versos endecasílabos u octosílabos que engloban el culto a la divinidad. El *huaylli* estaba destinado a rendir pública reverencia al todopoderoso Inca reinante. La *huaycallia*, de menor extensión tanto temática como literal, era cantada por las ñustas o vírgenes del sol y por las damas de la nobleza (*Pallas*) ante el soberano. El *taqui* es un poema de acentuado sabor autóctono, con perfiles muy propios y expresión dulcificada que, debido al impacto idiomático del castellano, revolucionó profundamente su temática sin alterar sus poderosas raíces comunicativas. El *wayñu* es una de las composiciones más difundidas con motivos del consenso general cotidiano. Veamos la estructura formal y de textual de los principales cantos quechuas:

Haylli es el himno ceremonial por excelencia; describe tres hechos fundamentales del hombre andino: la religión, el devenir histórico y la invocación a la naturaleza. Se construían en forma de versos dialogados, entonados por grandes coros divididos en grupos de hombres y mujeres. Aunque la mayoría de los existentes están dedicados a la invocación de las deidades principales, en especial al dios creador Viracocha, existían los que cantaban las hazañas de los héroes, conocidos con el nombre de *aity haylli*. Los *haylli* agrícolas cantaban a las siembras, al crecimiento de las cementseras, a la maduración de los frutos y a la cosecha. Por su índole sagrada, cumplían funciones de cohesión social, mantenimiento del equilibrio cosmogónico y la ritualidad religiosa, aspectos que ilustran la íntima fusión entre el hombre, la naturaleza y las deidades tutelares incas. Los *arawikus* o poetas incas siempre prefirieron los versos cortos, de cuatro, cinco o seis sílabas y raras veces los de ocho. De los *hayllis* como oraciones es muy común encontrar al hombre tuteando a Viracocha, el dios al que más se dirigen estos poemas. El *haylli sagrado* era cantado en festividades religiosas acompañado de música y danza. El *haylli* agrícola es una canción realizada por los campesinos para descansar su tarea, alude al trabajo concreto que reúne a hombres y mujeres en el campo.¹⁶ Veamos lo que dice el *haylli* “Oración final” —eco muriente—:

Viracocha, origen del universo, creador de todo,
oro que arde tan sólo en la noche del corazón.
Que la alegría de tus ojos venga en el alba,
Que el calor de tu aliento venga en el viento.¹⁷

El *Haylli* “Oración final” —eco muriente— es un poema estructurado por una estrofa de cuatro versos que constituye una especie de súplica,

¹⁶ Jailli. En <<https://es.scribd.com/doc/238487687/Jailli>> (fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).

¹⁷ Leonidas Latorre Segura, *Literatura Quechua*. En <<https://sites.google.com/site/profesor-leonidaslatorresecura/4o-ano-capitulo-1-literatura-quechua>> (fecha de consulta: 22 de agosto de 2020).

un ruego o una alabanza a Viracocha, la deidad más importante del Imperio Inca, considerado el creador de todas las cosas o la sustancia de la que se da origen a todas las cosas, quien estaba íntimamente relacionado con el mar. “*Haylli* de la Siembra” —Mama Sara en quechua, madre maíz en español— alude al maíz, adorado por los incas ya que era su principal fuente de energía y riqueza. Además de la variedad amarilla como el sol, los incas estimaron maíces de otros colores que se adaptaban a diferentes climas y tierras. El maíz, considerado como el *grano imperial*, era usado en los rituales más importantes del calendario inca, como la Capacocha o Capac Hucha u “obligación real”, la cual consistía en realizar fiestas y ofrendas de reconocimiento y gratitud al ancestro inca Mama Huaco, aquél que había dado al imperio inca el primer maíz. A continuación, se transcribe el poema “*Haylli* de la siembra”:

¡Ea, ya he triunfado,
 he sembrado el grano!
 ¡Nacerá la planta mañana!
 y habrá que acollarla pasado mañana!
 ¡Y vendrá la lluvia, e inundará el agua!
 ¡Florecerá luego, y ya tendré el maíz!¹⁸

América es la tierra del maíz, el lugar donde se consume desde hace aproximadamente diez mil años. Los pueblos nómadas que comenzaron a cultivar maíz silvestre se transformaron en sedentarios y desarrollaron complejas culturas como la inca, la maya y la azteca. El calendario agrícola de los incas comenzaba en agosto, cuando se preparaban los campos para la siembra del maíz en septiembre. En los dos meses siguientes se regaban los campos utilizando diferentes sistemas hidráulicos. En diciembre se hacía la siembra de las papas, las ocas y las legumbres. Durante el mes de enero, época de lluvias intensas y frecuentes, se limpian los campos; en febrero-marzo, al tiempo que el maíz iba

¹⁸ *Loc. cit.*

creciendo y madurando, se trataba de defender la cosecha de los pájaros y otros animales. Los meses de abril-mayo eran los más alegres ya que llegaba el momento de hacer la recolección y el almacenamiento de los diferentes productos agrícolas.

Arawi, traducido como canto, canto alegre, poesía o tonada, es una forma poética muy apreciada y difundida en el incario. En su concepción estética, es la más creativa y variada; arranca sus temas del sentimiento más íntimo del poeta. *Arawi* procede del verbo *harawi*, que significa versificar o, más propiamente, componer cantos. Los temas predilectos del *arawi* eran los del amor, expresados con delicadeza en la alegría o en el dolor. Según Felipe Guamán Poma de Ayala, existían formas variadas de *arawi*: el *kusi arawi*, esencialmente alegre y risueño; el *wrijsa arawi*, gracioso y galante; el *sumaj arawi*, refinado y musical; el *sankay arawi*, expiatorio y grave; y el *harey arawi*, la expresión más pura del amor doliente. En todas estas formas el lenguaje se hace lírico; se expresa con musicalidad y refinamiento difíciles de traducir la evocación no sólo de la amada sino también de las cosas y del paisaje. El *harawi*, de tono confidencial e íntimo, expresaba el amor sentimental; se caracterizaba por ser hondamente tierno y nostálgico. El ejecutante del *harawi* se denomina *haravicu*. Existían dos clases de harawis: a) *aymoray*, canto a la tierra dedicado a las labores de la siembra y la cosecha: “Las gotas de agua/ que en las flores amanecen /son las lágrimas de la luna/ que de noche llora”;¹⁹ b) *huacantaqui*, canto de corte pastoral dedicado al aumento de ganado y a los animales más preciados —cóndor, lagarto, vicuña, zorro, llama, etcétera—: “Por la puerta de mi casa el cóndor revolotea /por encima de mi pueblo da la vuelta, / demasiado, demasiado carnívoro es/ aquel cóndor, / demasiado, demasiado carnívoro es / el cóndor malagüero”.²⁰

El poema *Arawi* “Canción” —transcrito a continuación— se encuentra estructurado en seis estrofas de cuatro versos octosílabos en los

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Loc. cit.*

que se alternan las rimas consonante y asonante. Trata del amor y la ausencia, de la ternura y el desamor.

Hermosa flor eres tú,
punzante espina soy yo.
Tú eres ventura hecha vida,
Pensar que cunde soy yo.

Tú eres virginal paloma,
diosa mosca soy yo.
Luna de nieve eres tú,
noche de pena soy yo.

Tú eres el árbol frutecido,
carcomido tronco yo.
Tú eres mi sol, mi sol eres,
noche de pesar soy yo.

Tú eres vida de mi vida,
eres amor de amor.
Alfombra a tus pies tendida
seré eternamente yo.

Blando helecho que despliega
su traje de verde nuevo;
vestida de blanco, eres
la estrella de mi mañana.

Blanca nube, la más leve,
clara fuente de agua pura,
tú serás mi dulce engaño,
yo seré tu oscura sombra.²¹

²¹ Arawi. En <https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

El *wayno* proviene del vocablo quechua *huañuy* (muerte), el cual proveniría del vocablo quechua *huayñunakunay*, que significa “bailar tomados de la mano”. Hasta podría derivar del grito grupal que utilizan los danzantes —¡way! ¡way! ¡way!— para entusiasmar o autoestimularse. El huayno adopta diversas variedades según las tendencias tradicionales de cada localidad o región. Por su tono alegre, suele acompañarse con baile de pareja mixta independiente; a veces en ronda con una pareja al centro y, generalmente, de regocijo, pues se presta para asedios amorosos. Su mensaje usualmente es el enamoramiento y el sutil cortejo del hombre hacia la mujer, así como también el desengaño o el sufrimiento por la pérdida del ser amado. Su estructura musical surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que le ha permitido convertirse en la base de una serie de ritmos híbridos, desde la cumbia hasta el rock andino. Los instrumentos que intervienen en la ejecución del huayno son la quena, el charango, la mandolina, el arpa, el requinto, la bandurria, la guitarra y el violín. En algunas variantes del huayno intervienen bandas típicas, las cuales añaden instrumentos como las trompetas, el saxofón y el acordeón. Por otro lado, aunque son géneros muy diferentes, en el Perú el wayno está más vinculado a la marinera. Como lo recuerda este estribillo de marinera serrana: “no hay marinera sin huayno,/ ni huayno sin marinera,/ cholita pollera verde,/ para ti va la tercera”.²²

En referencia al wayno mestizo y su relación con el wayno indígena, Carlos Huamán López señala que

Por sus características, el wayno mestizo no puede desligarse del indígena. Ambas particularidades rítmicas se interinfluencian, provocando una original expresión artística que las engloba. Por otro lado, sus tópicos están relacionados con acontecimientos que involucran al individuo y la sociedad. No es novedad que el wayno quechua indígena sea traducido al cas-

²² Alberto Mosquera Moquillaza, “La marinera: un baile nacional”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, año 3, núm. 7, 1998, p. 140.

tellano, interpretado y consumido por los mestizos. Aunque debemos precisar que, muchos waynos son escritos originalmente en ambas lenguas, se trata de un fenómeno composicional de configuración lingüística bilingüe que se va perdiendo con el paso del tiempo a favor del castellano.²³

El wayno-poesía “también es memoria y forma parte de la cultura popular en tanto la representa y prolonga su historia”.²⁴ En esta categoría muy bien se puede incluir “Maíz”, autoría de Huamán López, un homenaje a esta gramínea oriunda de América, alimento de las antiguas culturas incas, mayas y aztecas. Hoy sabemos que estas tres culturas, con muchos rasgos de similitud, establecieron su economía y alimentación en base al maíz, siendo este uno de los motivos principales por los que se le incluyó como elemento presente en la mayoría de sus ritos y festividades. El texto completo del poema “Maíz” es el siguiente:

Maíz hermano, granito eterno,
jinete de rayos negros,
abrigo de niños tristes.

Si al silencio te condenan
ruges en las cataratas y eres fuego,
Si pereces en las grutas
alzas tus brazos poblados
y así vuelves.

Aunque al tirano te muerda
siempre serás maíz maíz.
aunque te arranquen los ojos
siempre serás maíz maíz.

²³ Carlos Huamán, “El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística”, en *Latinoamérica*, núm. 42, enero-junio de 2006. En <<http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n42/2448-6914-latinoam-42-79.pdf>> (fecha de consulta: 29 de agosto de 2020).

²⁴ *Loc. cit.*

Himno de bravas calandrias,
 wakchapa kallpan wañuypi kawsachiqnin,
 pancito de la ternura,
 humilde oro de mil corazones.

Rumita chiqtarimuspa
 chinkaptiki maskamuyki,
 allpa mamanchik waqaptin
 parañas mayuntin hamun.

No eres brizna reseca,
 eres el nido que abriga la esperanza,
 No eres la garra del cóndor,
 eres el vientre que brota nuevos hijos.

Remando en nuestro ataúd
 volveremos, volveremos.
 Romperemos crueles sables, mi amor
 será un panal nuestros labios.
 Despertará ya el cadáver, mi amor,
 no sangrarán las florecitas.²⁵

El *wawaki* tiene una directa relación con las festividades a la luna, provoca acercamientos entre ambos sexos. De ahí que los temas más frecuentemente desarrollados en estos cantos se refieran al amor fácil entre jóvenes, conquistas y galanterías. El siguiente es el poema *wawaki* “Madre Luna”, cuyos versos dicen lo siguiente:

Luna, reina y Madre
 por la bondad de tus aguas,
 por el amor de tus lluvias
 estamos llorando,
 estamos sufriendo.

²⁵ Latorre, *op. cit.*

La más triste de tus criaturas
de hambre,
de sed
te está clamando.

Padre, conductor del mundo,
¿dónde estás,
en el cielo,
en la tierra
o en algún otro mundo cercano?

Obséquiale con tus lluvias
a este siervo,
a este hombre
que te implora.²⁶

Urpi, en lengua quechua, quiere decir cernidor, colador, tamiz; *urpay* o *urpi*, quieren decir paloma. El poema *urpi* (paloma) viene a ser una canción nostálgica y doliente en la que se canta el dolor del poeta. Por eso pueden llamarse poemas causados por la mujer-paloma. Se trata de un hermoso canto a la amada a quien se le emparenta con la palomita. Es un poema elaborado con gran ternura. “Quita Urpi” se traduce “Paloma Agreste”, y sus versos dicen así:

¿Qué viene a ser el amor
palomita agreste,
tan pequeño y esforzado,
desamorada;
que al sabio más entendido,
palomita agreste,

²⁶ *Wawaki*. En <https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

le hace andar desatinado?
desamorada.²⁷

El tema de los “mitimaes” dio también hermosos aunque tristes cantos de amor; la amada ausente es comparada con la *urpi* o paloma, a la cual se busca continuamente.

¿Dónde estás, mi urpi?
De noche y de día te busco.
Acaso lloras, perdida
por una “jalca” lejana
sin tener como volver.
Pregunto a todos por ella:
tal vez encuentre su rastro
para correr en su busca.
¿Dónde estás, mi urpi?
De noche y de día te busco.²⁸

Ayataki es una voz quechua que significa “canto o canción por los muertos”. Se trata de un poema que se recita o se canta a la muerte de un ser amado, de un gran guerrero o de una personalidad notable. Se ubica dentro del género de la lírica y en especial del llamado *harawi*. En algunos lugares de los Andes va acompañado de bailes y rituales luctuosos. El poema “A la muerte del Inca Atahualpa” es un ejemplo de *ayataki*. Su texto es el siguiente:

Lloremos,
lágrimas de sangre, lloremos,
con desesperación, a gritos,
lloremos

²⁷ *Urpi*. En <https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

²⁸ Latorre, *op. cit.*

que el sol para siempre
 la luz a sus ojos quitó.
 No miraremos más su frente,
 no oiremos más su voz,
 ni su mirada cariñosa
 velará por su pueblo...²⁹

Aranway es una composición de origen humorístico, de sarcasmo y burla que evoca cantos satíricos. El *aranway* pervive hasta la actualidad y se suele presentar en forma de cuento o relato. El siguiente poema es un ejemplo de *aranway*:

Quien te dio cinta verde
 que te dé la colorada
 quien te dio la mala noche
 que te dé la madrugada
 quien te dio la barriguita
 que te mantenga en la cama.³⁰

Wanka es un poema elegíaco que evoca la pérdida de los seres amados y llora la desaparición de alguien que les perteneció. El siguiente texto es un ejemplo de *wanka*:

En fuerte nudo nuestras vidas
 atamos ya,
 para que ni la muerte nos pudiera
 separar.
 Creíamos que por siempre
 formaríamos un solo ser
 paloma mía, que sabías
 mi dolor ahuyentar,

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Loc. cit.*

dondequiera me halle mientras viva
 serás tu
 la única aurora que ilumine
 mi corazón.
 Cuando se encienda el Misti
 piensa en mí, porque yo
 siempre estaré, pensando en ti,
 ¿Por tu amor, hasta dónde
 ya habrá llegado mi viudo corazón?³¹

Como se puede apreciar, las características que se destacan en las expresiones poéticas quechuas son varias. *a)* Oral, transmitida de generación en generación hasta que fue trasladada a la escritura. *b)* Anónima, se desconoce los autores de esta literatura, no se conocía al autor o era de carácter colectivo, pues el carácter colectivista del incario no permitía la individualización. *c)* Colectivista y popular, transmitida de forma grupal sobre experiencias y conocimientos de todo tipo —político, religioso y moral—, expresan sentimientos de todos los miembros de una colectividad. *d)* Cosmogónica, idea de universo dividido en tres mundos: *Hanan Pacha* —el mundo de arriba, donde habitan los cuerpos celestes y el dios sol—, *Kay Pacha* —el mundo intermedio, donde habitan los seres humanos— y *Ukju Pacha* —el mundo de abajo, donde habitan los muertos—. Eran fuente de inspiración las divinidades como Wiracocha, Pachamama, las huacas, la luna, el sol, las montañas, los ríos, el trueno, la lluvia, etc. Era cosmogónica y panteísta; el hombre del incario creía en la totalidad del universo como algo divino y se sentía integrante de él. Se convierten en personajes con cualidades y sentimientos humanos. *e)* Agrarista, temas y personajes ligados a la siembra, cosecha y la naturaleza. Las manifestaciones literarias estaban ligadas a las actividades agrícolas y eran inspiradas por éstas. *f)* Clasista,

³¹ *Loc. cit.*

literatura oficial o cortesana y literatura popular, la primera realizada por los amautas; la segunda, por los *haravicus*. La musicalidad y la danza estaban unidas y se expresaban en ceremonias; la coreografía, variada, era acompañada por la flauta, la quena, el *pinkullo*, la tinya, el *huancar* y los *pututos*.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1983.
- Arawi*. En <https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).
- Bonfil Batalla, Guillermo, *La regionalización cultural de México: problemas y criterios*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1973.
- Friedemann, Nina S. de, “De la tradición oral a la Etnoliteratura”, versión de su ponencia leída en el *Congreso Abra Palabra* en la Universidad Tecnológica de Santander, Bucaramanga, el 4 de septiembre de 1996, pp. 19-27.
- García Sierra, Pelayo, *Diccionario filosófico*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2000.
- Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Huamán, Carlos, “El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística”, en *Latinoamérica*, núm. 42, enero junio de 2006. En <<http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n42/2448-6914-latinoam-42-79.pdf>> (fecha de consulta: 29 de agosto de 2020).
- Jailli*. En <<https://es.scribd.com/doc/238487687/Jailli>> (fecha de consulta: 12 de diciembre de 2019).
- Latorre Segura, Leonidas, *Literatura Quechua*. En <<https://sites.google.com/site/profesorleonidaslatorresegura/4o-ano-capitulo-1-literatura-quechua>> (fecha de consulta: 22 de agosto de 2020).
- Montecinos, Hernán, “Folklore como concepto ontológico / Folklore como concepto gnoseológico”, 2008. En <<https://hernanmontecinos.com/2008/10/04/folklore-como-concepto-ontologico-folklore-como-concepto-gnoseologico/>> (fecha de consulta: 12 de febrero de 2020).
- Mosquera Moquillaza, Alberto, “La marinera: un baile nacional”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, año 3, núm. 7, 1998.

Ocampo López, Javier, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, El Encora Editores, 1989.

Pardo Tovar, Andrés, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1996.

Toro Henao, Diana Carolina, “Tradiciones orales colombianas. Introducción a su estudio en el sistema literario colombiano”, en Alfredo Laverde Ospina y Ana María Agudelo Ochoa, *Observaciones históricas de la literatura*, Medellín, La carreta literaria, 2010.

_____, “Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales”, 2010. Este artículo es resultado de la investigación “Tradiciones orales colombianas. Un estudio de sus temáticas”, desarrollada gracias a la becapasantía Jóvenes Investigadores Colciencias 2010. En <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/18849>> (fecha de consulta: 11 noviembre de 2016).

Urpi. En <https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

Wawaki. En <https://www.webislam.com/poesia/18743-poesia_quechua.html> (fecha de consulta: 29 de febrero de 2020).

FAUSTOS ANDINOS:
LA IMAGEN DEL DIABLO EN LA TRADICIÓN ORAL
DE PASCO, PERÚ

*David Eli Salazar Espinoza**

INTRODUCCIÓN

El diablo es un personaje clave dentro de toda la tradición oral hispanoamericana traída por los conquistadores españoles en el siglo XV. Sus rasgos e imágenes se han ido incorporando a la mentalidad de los aborígenes, quienes, a través de muchos años, le han dado una configuración casi propia. Después de la figura central de Jesucristo, creemos que el diablo es el personaje que le sigue en importancia en la tradición oral como un ser antagonico y depositario de la maldad. Según Pedrosa, el “diablo fue uno de los personajes que más protagonismo tuvieron, ya fuera como ejemplificación del mal absoluto o como

* Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión.

caricatura ridícula de sí mismo”.¹ Asimismo, es un ser asociado a lo sobrenatural, grotesco y horripilante, cuyas imágenes fueron impuestas en las mentalidades andinas por los curas catequistas, quienes calificaron a todas las deidades andinas como “dioses paganos” por presentar características sobrenaturales. El diablo, configurado desde la tradición judeo-cristiana, es el ángel caído que se reveló contra Dios. Tiene similar poder, pero reúne todos los atributos contrarios a la providencia; sus acciones están orientadas a infundir el mal. A decir de Mircea Eliade, “Dios reúne todos los atributos, pero también todos los contrarios, en algunos casos hasta ambos sexos dando lugar a la androginia”.² Es hacia el siglo xv, cuando la iglesia católica toma preponderancia en Europa, que la figura del diablo se acrecienta y adopta otras formas grotescas y horribles. Sin embargo, cuando esa imagen es trasladada a Hispanoamérica, en un principio mantiene toda la gama de características europeas difundidas en los aborígenes. Era un recurso para que abrazaran sin dificultad la religión cristiana. Pero, en ese proceso de adaptación, la figura del diablo fue cambiando debido a la incorporación de otras características propiamente andinas. Se acrecienta su capacidad de transformación para mudarse en las imágenes de los otros seres malignos que habitan el inframundo. Por eso puede aparecer como serpiente, cerdo, perro, cabra, gallina, mono o mula para cometer sus fechorías. Por otro lado, creemos que el espacio al que es arrojado el diablo por Dios es el mundo de lo desconocido, el “averno”, las cuevas y los lugares inhóspitos como la selva virgen. Allí habita infundiendo el mal en todas sus formas y arrastrando a los hombres a ese universo ignoto: “el diablo tiene poder, pero no en el reino de Dios, sino en los sitios donde se ubica lo desconocido, lejos

¹ José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, 2004, p. 67.

² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 374-375.

del alcance de los humanos”.³ Por eso, si Dios habita en el espacio civilizado, el diablo está relegado al espacio del caos. Estas imágenes persisten con mayor relevancia en el mundo andino, cuyas versiones se resemantizan continuamente y cada vez dan lugar, en la tradición oral, a nuevos textos orales donde los narradores incorporan con ingenio otros matices, acciones y temas a sus historias. Por lo que en esta contemporaneidad ya podemos predecir que la imagen del diablo europeo difiere sustancialmente del diablo andino.

LA IMAGEN DEL DIABLO QUE TRAJERON LOS CONQUISTADORES

Haciendo una apretada revisión de las características del diablo en la tradición oral europea, podemos identificar que desde las primeras descripciones que aparecen en la Biblia ya se impregna esa visión terrorífica con la que se construye su imagen. En el Antiguo Testamento se le describe como una “bestia con diez cuernos y siete cabezas semejante a una pantera con patas de oso y boca de león” o como un monstruo marino de nombre Leviatán. Es poseedor de gran fuerza, tiene un tamaño descomunal con antorchas de fuego que salen de su boca. En el Génesis aparece como la serpiente que tentará a Eva para que ésta coma la manzana del árbol prohibido.⁴ Este ángel caído tiene la facultad de tomar distintas formas terroríficas para imponer miedo y ser un exterminador; incluso, puede aparecer como un demonio-mujer de largos cabellos y alas. En el Nuevo Testamento se insinúa que posee rasgos físicos grotescos, se habla de la “tentación del diablo a Cristo cuanto

³ Marcos Núñez, “El diablo en la tradición oral y en la cosmovisión oral de los mayas de Quintana Roo”, en *Los habitantes del encanto, seres extraordinarios en comunidades indígenas de América*, San Luis Potosí, Colegio San Luis, 2015, p. 21.

⁴ La denominación “Satanás” fue impuesta después; en el libro del Génesis no hay ninguna mención del diablo. Fueron los cristianos quienes le dieron una nueva interpretación atribuyendo, en la inducción de la serpiente, la encarnación del diablo.

estaba en el desierto”. Se insiste en su figura de espanto, pero incidiendo en las conductas maléficas que posee el hombre: mentiroso, opositor, calumniador, maligno, etc.

Antes de que la iglesia tomara poder religioso y político en Europa —siglo XIII—, como nos advierte Robert Muchembled en su famoso libro *Historia del diablo* (2004), la imagen del diablo, la idea de lucifer, del ángel caído fragmentada como estaba, se disputaba terreno con un sinnúmero de seres fantásticos y personajes de leyenda adscritos al *folklore* o a las creencias paganas que subsistieron durante largo tiempo en el Imperio Romano. La imagen del diablo en Europa permanecerá prácticamente adormecida a lo largo de los primeros mil años de la historia de la Iglesia. Umberto Eco nos recuerda que el beato de Liébana (730-785 d.C.), en su obra *Apocalypsin, Libri Duodecim* (776 d.C.), escrita en la España visigoda de la corte del rey de Oviedo, hará conocer terroríficas ilustraciones del diablo que empezaron a circular en Europa entre los siglos X y XI, las cuales marcaron esas imágenes para las generaciones posteriores.⁵ Más tarde, en el siglo XII, el sacerdote alemán de nombre Honorio de Autún sistematiza por primera vez todos los elementos demonológicos atribuidos al diablo, figura que se va acrecentar en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.

La visión terrorífica del diablo aumentó gracias al poder de la iglesia y los múltiples mecanismos que ésta adoptó para el sistema educativo. Las catequesis, revistas y libros intentaban imponer miedo en los fieles si éstos no correspondían a estas prédicas religiosas. Esa imagen crece paralelamente a la imposición del castigo divino. Los sermones y prédicas de los curas catequizadores insistían en una educación religiosa de los fieles. Si éstos no correspondían, entonces era porque estaban tentados por el diablo, lo que predestinaba que más tarde sus cuerpos arderían en la hoguera. La avasalladora presencia de la bestia terrorífica irrumpirá con toda su fuerza cuando Europa ingrese en la

⁵ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 78.

modernidad. Se configura un nuevo demonio, mucho más temible que el de cualquier otra época anterior del cristianismo, la cual será casi la configuración del imaginario persistente hasta la época actual. Muchembled argumenta que el Renacimiento sirve para que Satán y todas sus huestes infernales dejen de ser un enemigo borroso y se conviertan en una fuerza irrefrenable que prometía los peores horrores en éste y en el otro mundo.

La iglesia adopta represiones contra los infieles e infunde el miedo en la población a través de sus prédicas. Surge la idea de que la conducta maligna del diablo se posesionaba en el alma y cuerpo de los hombres; el diablo desarrolla su capacidad de transformación. La herejía de la humanidad —especialmente de las mujeres— daba lugar a la idea de que el diablo había poseído el cuerpo de esas personas, quienes eran nombradas despectivamente como las “brujas demoniacas”. La iglesia tenía que combatir las para desaparecer ese flagelo. El resultado fue que el papa Sixto IV promulgó, en 1478, una bula en la cual se establecía el Santo Oficio para castigar a las brujas. Esto estaba respaldado por un tratado publicado por los dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger a fines del siglo xv como *Malleus Maleficarum* (*El martillo de las brujas*), el cual recomendaba cómo detectar, enjuiciar y destruir a las brujas.

A partir del siglo xvi, y hasta el xix, la imagen del diablo en Europa se acrecienta, adquiere nuevos matices más violentos y más grotescos; asimismo se agrandan sus cualidades sobrenaturales. Como nos advierte Ernesto Mejía,⁶ el diablo podía adquirir cualquier forma, convertirse en animal, en mujer u hombre, ser tentador y horrible a la vez, convertir los minerales en oro, destruir cosechas, asesinar, volar por los cielos, reptar en el subsuelo, convertir los cuerpos decrepitos en jóvenes de nuevo, adivinar el futuro, engañar, crear ilusiones, entrar en los cadáveres sepultados en tierra no consagrada, esconderse no sólo en toda clase

⁶ Ernesto Mejía, “El diablo en la literatura”, en *El cofre verde* [blog], 2015, p. 3. En <<https://elcofreverde.wordpress.com/2015/10/30/el-diablo-en-la-literatura/>>.

de vicios e iniquidades como el alcoholismo, la usura o el sexo —¡por supuesto!— dentro o fuera del matrimonio, sino que también en una inmensa lista de acciones cotidianas o anodinas como la caza, la danza, la moda o el halago.

LA IMAGEN DEL DIABLO EN HISPANOAMÉRICA

Instalados los colonizadores en tierras americanas en el siglo xv —la Conquista de México por Hernán Cortés (1519), la Conquista de Perú por Francisco Pizarro (1532)—, después de las guerras civiles entre los españoles viene un periodo de estabilización colonial con la instalación de los virreinos en México y Perú. Luego del saqueo español a los lugares sagrados, la destrucción de deidades indígenas, la ambición por el oro y otros objetos de valor, los colonizadores se empeñaron en los procesos de evangelización a través de los curas doctrineros. La primera medida evangelizadora fue la de destruirle a los indígenas sus lugares sagrados y sus objetos religiosos de culto, porque —según parecía— todo era pagano. Amortiguaban la dureza del procedimiento, porque daban primero una orden para que los indígenas mismos destruyeran sus pertenencias culturales y, si no obedecían, entonces los militares lo hacían con gran violencia. La cristianización se hizo buscando acabar con sus tradiciones y valores ancestrales, haciendo aparecer sus cultos religiosos y sus creencias culturales como perversos o inadmisibles. La religión estuvo íntimamente ligada a la opresión colonial: en el afán por convertir a los indios al cristianismo, se utilizó la violencia como método de extirpación de cultos autóctonos. Se pensaba que la religión indígena era una superstición.⁷

Antes de la llegada de los españoles, la configuración del diablo en su versión terrorífica, grotesca, demoniaca y demás variantes no formaban

⁷ Alejandro Butera, *Pioneros del tabaco-Los Fabricantes de Cigarrillos en la Argentina 1850-1920*, Río Negro, Cámara Argentina del libro de Bariloche, 2012, p. 94.

parte del imaginario social de los habitantes prehispánicos. Más bien, esta imagen del diablo europeo llega a América con los primeros curas doctrineros, quienes tienen como tarea ideológica y política evangelizar a los indígenas americanos para convertirlos al cristianismo. Esa imagen diabólica concebida en el siglo xv en la Europa que ingresaba a la época moderna es la que difundirán en las colonias españolas americanas. Los curas jesuitas y franciscanos se van a esforzar por difundir estas características con mayor incidencia en las zonas rurales, andinas y amazónicas del Perú. Las catequesis cumplieron una función primordial. Los curas misioneros anhelaban bautizar a los indígenas y para ello utilizaron varios mecanismos de sensibilización. Las primeras publicaciones plasmados en estas catequesis inducían a prácticas paganas influidas por el diablo. Éstas fueron reforzadas por las ideologías de los cronistas en cuyos textos se denominaba “demonio” a esas prácticas de culto que hacían los nativos a los jircas, apus o la Pachamama. Por ejemplo, el destacado cronista Pedro Cieza de León, al describir el templo de Guariwilca (Huancayo-Perú), nombra “demonio” cuando se refiere a los dioses wancas como Huallallo, Carhuanco o Guariwilca. Cieza es el primer referente en el centro andino al que pertenece el departamento de Pasco que traspasa el pensamiento europeo del diablo para representar las figuras demoniacas en los dioses andinos. Esta representación de la figura del mal y su caracterización aterradora es el mecanismo más efectivo utilizado por los curas misioneros en su metodología de evangelización.

CARACTERÍSTICAS DEL DIABLO EN EL MUNDO ANDINO

Un término andino-quechua que se introdujo en el Perú para representar al diablo es la palabra *supay*. No es el mismo diablo europeo, ya que, en su configuración, se mezclan elementos de la tradición oral, de las creencias y supersticiones del habitante del Ande. Es el “diablo andino”

que habita en las profundidades, en el *uku pacha*, en el mundo escondido. En Bolivia es “el tío” de los socavones de las minas; en México tiene varios nombres —como el “Chamuco”—. El español se dio cuenta de que los nativos seguían asistiendo a los cultos de sus dioses a pesar de los procesos de evangelización y propagandizó la figura del diablo como sujeto del mal. Culpó a este demonio —el *supay*— de la actitud resistente de los indígenas ante la cristianización. De esta manera se tejieron mitos y leyendas del diablo que calaron en la ideología del nativo americano. La tradición oral se encargó, pues, de difundir, acrecentar y ornamentar su figura. Así, ese diablo europeo toma otros matices, otras conductas y demás configuraciones. Con el pasar de los años, las versiones orales sobre el diablo que el habitante andino construía se resemantizaban continuamente. Éstas fueron asumidas como historias propias, por lo que incorporaron su pensamiento y creencias a la exigencia de aceptar la religión cristiana. Los curas doctrineros aprovecharon muy bien esta etapa: “De esa forma, a la prédica, al sermón y al exorcismo se unieron relatos orales con los que se trataba de inculcar la existencia del demonio y los castigos a los que se verían sometidos quienes cayeran en sus redes”.⁸ Por tanto, es una suerte de sincretismo cultural. A la figura demoniaca del diablo que pregonaban los misioneros, los andinos le agregaron otras características. Esa nueva forma mezclaba lo que se decía del diablo traído por los españoles con el pensamiento religioso ancestral. El *supay* es fruto de esa práctica de sincretismo.

Una actitud del habitante del Ande lo diferencia del europeo: el indígena no repudiaba al *supay*. Si bien le temía, lo invocaba. Le rendía culto para evitar que no le “hiciera daño”. Por ejemplo, durante la época colonial, el *supay* se convirtió en uno de los personajes principales en la adoración a la Virgen de la Candelaria en el altiplano de Bolivia y Perú. Ahí surge la danza de “la diablada”, ritual mediante el cual los indígenas rinden culto y realizan ofrendas para ganar la simpatía de la

⁸ Isabel Córdova, *El diablo en la ideología del mundo andino*, Lima, Gráfica Santa Inés, 2011, p. 21.

virgen y evitar, por tanto, que los dañe. En la danza de “La diablada”, las personas bailan disfrazados de diablos para pedir a la Virgen de la Candelaria perdón y comprensión por convivir con el *supay* Tiw o tío de las profundidades de la mina. Asimismo, realizan ritos y ofrendas dedicados al “tío” para encontrar las vetas del mineral; le piden también evitar los accidentes.⁹

La configuración del diablo traspasa lo meramente literario. Claro ejemplo de esto son las festividades de Semana Santa que se dan en muchos lugares, como en el poblado de Isluga, perteneciente a la provincia de Tarapacá (Chile), donde cuatro personajes disfrazados de diablos desclavan el cuerpo de Cristo para que “tome reposo” y ellos cargan el anda del señor en una procesión peculiar que causa admiración y comicidad entre los asistentes. El cuerpo de Cristo es cargado por diablos producto del sincretismo religioso andino-cristiano. Entonces, el *supay* ya no es una figura tan temible; adorándolo, ofreciéndole rituales de culto, se puede detener su mal y, a la vez, sacarlo del inframundo donde está relegado para llevarlo al mundo de lo conocido. En varias versiones orales, el diablo se humaniza. Debido a ello, el hombre va agarrando cariño a partir de algunas de sus acciones tontas y risibles. Para estar bien con el diablo tienen que adorarlo, como hacen en los mismos cultos a sus dioses ancestrales.

No obstante, si bien es cierto que la imagen del diablo horrible con cola, con bellos y patas de cabra ya circulaba en la Europa del siglo xv, ésta es la versión que más se ha asimilado en las mentalidades del poblador andino. Numerosas historias circulan con esas características, ya que los nativos eran susceptibles a la adoración de dioses que también presentaban imágenes grotescas. De similar forma, otro rasgo muy peculiar del diablo andino es el carácter burlesco que se le da en la tradición oral. Aparece como un personaje “burlado”, tonto, ingenuo dentro de un marco de comicidad. Muchas veces adquiere conductas humanas

⁹ Enrique Cuentas, “La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao”, en *Boletín de Lima*, año 8, núm. 44, 1986, p. 35.

y aparece como un mortal más dentro de los hombres. Isabel Córdova ha identificado seis categorías de la configuración del diablo en la tradición oral: diablos, condenados, mulas, jarjarias, joljolias y *uman tactas*. En la mayoría de estos relatos, el diablo es más bien sujeto de burla y antihéroe. Muchas veces el hombre sale librado del castigo del *supay* o engaña el pacto que asume como él.

Algunos ejemplos claves se dan en la literatura peruana, como en las tradiciones de Ricardo Palma, las novelas de Ciro Alegría y los cuentos andinos contemporáneos de Oscar Colchado. En las *Tradiciones Peruanas* de Palma es bien famosa la historia de “don Dimas de la tijereta”. Un embustero escribano, al perder la esperanza de lograr el amor de una muchacha de veinte años, ofrece su “almilla” a cambio de que el demonio acepte conseguirle ese amor frustrado. El diablo aparece en la figura de Lilit, quién está predispuesta a conceder dicho favor a cambio de su alma. Hacen un contrato por tres años y el escribano, con favores del diablo, logra el amor de la muchacha. Cuando se cumple la fecha, don Dimas aparece en el cerro de las Ramas y Lilit exige el cumplimiento del contrato. El escribano se desviste y le entrega su calzoncillo. Cuando el diablo protesta encolerizado, don Dimas le responde que “esto es la almilla que se ofreció tal como está redactado en el contrato”. Lilit lo cargó y se lo llevó al infierno. El escribano protestó y se hizo un juicio en el infierno donde se dictaminó que don Dimas cumplió el contrato ya que, efectivamente, estaba en lo correcto entregando su calzoncillo. El escribano salió librado de este lío y el diablo burlado por la astucia del hombre. En la novela *La serpiente de oro*, Ciro Alegría inserta la tradición oral en donde el diablo sale a vender todos los males en los hombres, donde el mal más importante y no tomado en cuenta por la humanidad es el desaliento. Oscar Colchado inserta la tradición oral en sus cuentos infantiles *Cholito en los andes mágicos*, donde el diablo pone a prueba al personaje “cholito” con tareas imposibles para el ser humano. Pero los animales se solidarizan con la víctima y, ante la incredulidad del demonio, le ayudan a cumplir su tarea.

REPRESENTACIÓN DEL DIABLO EN LA TRADICIÓN ORAL DE PASCO

Como responsable de un proyecto de investigación que vengo realizando en la universidad donde trabajo,¹⁰ hemos podido recoger una decena de textos orales sobre el diablo que circulan en estos tiempos en las comunidades andinas de Pasco. Hace algunos años, en mis libros *Proceso de la literatura pasqueña, tomo I, poesía* (2014) y *tomo II, narrativa* (2016), advierto que la tradición oral de Pasco se desarrolla en tres estadios: tradición oral minera, andina y amazónica. Varios componentes mágico-religiosos, historias de duendes, manantiales y cosmogónicos traspasan cada uno de estos estadios.¹¹

La primera fuente sobre diablos recogida de la tradición oral pasqueña del universo minero es “Desdichas de Pirindín”. Fue publicada por Ricardo Palma en 1864 y reunida en la primera serie completa de su obra hacia 1893. Es una historia que se refiere, aproximadamente, al año de 1750. Corresponde, por tanto, al periodo de esplendor y apogeo de la minería en Cerro de Pasco. El autor reconoce que esta historia “no es más que un relato popular” que narra la llegada, a Cerro de Pasco, del diablo camuflado en la persona de Lesmes Pirindín. Su fama crece a raíz que desafió a los hermanos Izquieta, quienes eran dueños de minas y cada uno tenía un prototipo de vicio. Juan era el gran bebedor; Pedro, el mujeriego; y Antonio, el gran jugador. Don Lesmes logra quitarle la novia a Pedro, deja borracho y ridículo a Pedro y le vacía todo el dinero a Antonio. La fama de los hermanos se resquebrajó mientras que

¹⁰ “Didáctica activa de la tradición oral de Pasco” es el proyecto de investigación que lidero en la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión de Cerro de Pasco (Perú). Su horizonte de tiempo es del 2019 al 2021. Bajo el método etnográfico, venimos recogiendo testimonios de los informantes de las comunidades de Pasco en su lugar de origen. El proyecto culminará con la publicación de estos textos ya sistematizados. En enero del 2020 se publicó el primer libro bajo el título de *Tradición oral de la provincia de Pasco*, t. 1.

¹¹ David Salazar, *Proceso de la literatura pasqueña*, t. II, *narrativa*, Lima, San Marcos, 2016, pp. 22-44.

la figura de don Lesmes subió como espuma. Los hermanos, heridos en su orgullo, meditaban; llegaron a la conclusión de que don Lesmes no puede ser tan afortunado si no es el mismo diablo. Se atrevieron a retarlo. Colocaron una ramita de olivo bendecida por el cura en la puerta de la novia de Pedro. Cuando don Lesmes fue a buscarla, tropezó; por lo que tuvo que dar un salto para escapar. La muchacha se sintió desairada y corrió a don Lesmes haciéndolo quedar en ridículo. Luego Antonio le retó a una partida de dados y, cuando el diablo tiraba los cubiletes, el cerreño hizo una cruz debajo de la mesa. La suerte del diablo jamás apareció. Le vació todo el dinero. Herido en su orgullo, el diablo se fue a beber. Allí lo esperaba Juan, quien le invitó una copa. En ésta había echado una gotita de óleo sagrado. Don Lesmes vomitó y salió insultando a todo el mundo, armó un escándalo y por este hecho fue amarrado y encarcelado. Al día siguiente salió en libertad. El diablo reflexionó y decidió que irse de Cerro de Pasco era la mejor opción. Se fue a la cumbre de Uliachi y, desde allí, dando la cara al pueblo, pronunció estas palabras: “Tierra ingrata, no eres digna de mí. Verdad también que te hago falta, porque llevas en tu seno tres pecados capitales”.¹²

“Desdichas de Pirindín” propone una idea central: el diablo ha dejado a la ciudad minera tres pecados capitales —la adicción por el juego de azar, el vicio por la bebida y el gusto por las mujeres—. La maldición del diablo deja a la ciudad minera estos vicios, un estigma del cual muchos centros mineros no pueden desprenderse hasta ahora. Efectivamente, la tradición rastrea la época de bonanza de Cerro de Pasco en el siglo XVIII y XIX. Es una época de esplendor, fortuna y grandes ganancias para los mineros donde se jugaban buenas partidas de póquer y hasta se disputaban minas, títulos nobiliarios y mucho dinero en sus partidas. Así se construyó esa imagen del “mito del progreso”. La ciudad era un centro minero que atraía a cientos de operarios, arrieros de mulas, comerciantes, viajeros, aventureros. La tradición recrea nítidamente

¹² Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, vol. 1, Madrid, Montaner y Simón, 2007, p. 39.

la vida cotidiana de Cerro de Pasco en el siglo XVIII. En esta ciudad minera, el diablo queda mal parado. El diablo tramposo es derrotado también con trampa. El narrador lo justifica: “¿No ha sido siempre el diablo un tramposo de cuenta? Pues a fullero, fullero y medio, ¡qué canario!”.¹³ Es un diablo moderno. Ha tomado la forma de un hombre normal, don Lesmes Pirindín. Éste posee las mismas características y defectos del hombre, quiere vivir como humano, quiere gozar de la vida cotidiana y los vicios de la gente. Por un tiempo fugaz consigue sus propósitos. Es gran amante, bebedor y buen jugador; pero cae luego en una serie de acciones ridículas y descabros. Se insinúa una fuerte dosis de catolicismo y fe cristiana. El diablo pierde por influencia de la divina providencia. El agua bendita, la señal de la cruz, el óleo sagrado, son fuerzas de Dios eficaces para vencer al mal. No puede afrontar el poder divino; entonces, derrotado y avergonzado le queda sólo abandonar Cerro de Pasco dejando instalado en la ciudad esos “tres pecados capitales” como estigmas del mal y los vicios para los hombres. De allí que “Desdichas de Pirindín” represente el cimiento de la tradición oral respecto al diablo en la región Pasco.

En esta línea podemos mencionar otras tradiciones orales, como “El vencedor del diablo”, recogido por César Pérez Arauco, relato donde el diablo hace un pacto con un minero portugués que tiene varias minas en Cerro de Pasco. Manuel Bautista se vuelve millonario porque sus minas dan mucha plata y no sufre las consecuencias de la inundación que sí tienen las otras minas vecinas. Los otros mineros se extrañan de esta actitud; lo cierto era que, a cambio de un favor, el diablo favorecía sus minas. El portugués hacía reuniones paganas con los judíos en su casa. Pero el diablo no estaba contento, pedía más y obligó a Bautista a destruir el “Pan sagrado” de los cielos, el cual se encontraba en la iglesia San Miguel de Chaupimarca de Cerro de Pasco. Bautista no se negó, fue a saquear lo solicitado por el diablo. Pero, cuando estaba

¹³ *Ibid.*, p. 40.

por cumplir su propósito, sintió una presión en su muñeca que no le dejó ejecutar su propósito. Dado que se sintió impotente, abandonó la tarea. Era la mano del arcángel San Miguel que protegía la iglesia. El diablo comprendió que no podía vencer al arcángel y se marchó para siempre de Cerro de Pasco. En honor a este acto, la iglesia se llama “San Miguel”. Simultáneamente, las minas del portugués se inundaron, desaparecieron las vetas y cayó en desgracia. Otra vez, el poder de Dios es más fuerte que el del diablo. Las prédicas del cristianismo han calado hondo en esta tradición y se advierte como una moraleja para los hombres. Todo lo que da el diablo es fugaz, efímero; siempre saldrá derrotado por la fuerza divina. Sin embargo, en la particularidad de esta historia, el diablo tiene poder para entregar los minerales más preciados al minero y proteger las vetas de los derrumbes e inundaciones. Tiene una fuerza mágica que beneficia a los mineros. Se atreve a destruir los espacios de adoración a Dios poniendo a prueba la actitud del minero. Al comprobar que el hombre no ha cumplido su tarea de destruir el símbolo de la fe cristiana, el diablo le quita todo al hombre. El minero acabará arruinado y pobre por meterse en un pacto con el diablo.

En Cerro de Pasco circula una tradición llamada “El Jaranista”¹⁴. En ella se cuenta que el guitarrista Visho, después de una jarana, regresa a su casa de madrugada. En el camino oye el llanto de un niño. Conmovido, a pesar de los tragos encima, recoge al niño y lo carga para ponerlo a salvo. El niño le grita con una voz ronca y asmática: “Vishe, mira mi diente”. El niño que cargaba era en realidad un ser horripilante con rostro demoniaco y desdentado. Vishe arrojó el envoltorio y emprendió la fuga. Sus amigos lo encontraron desfalleciente botando espuma. Se hace evidente en esta tradición el poder transformador del diablo, ya que ocupa el cuerpo de un bebé. Satanás no perdona, se puede cobijar en el alma de un niño para asustar a un incauto hombre en la penumbra de la noche. El músico se salva a sí mismo llegando a las primeras luces

¹⁴ Véase César Pérez, *El folklore literario del Cerro de Pasco*, Lima, San Marcos, 1994.

de la ciudad. Esta versión recoge la idea del diablo más tradicional. No puede traspasar la frontera del mundo “conocido”, él circula sólo en el mundo de lo desconocido, en el inframundo y en la penumbra de la noche. Su tentación y maldad está dirigida a hombres solitarios que circulan en las noches. El relato expresa de qué nos debemos cuidar: los hombres no deben andar solos y distraídos de noche ni por lugares desconocidos, porque se pueden encontrar con el diablo. En el fondo, funciona como un dicho o sentencia que el cristianismo propagaba en su tarea evangelizadora de los pueblos andinos.

LA MUTACIÓN DEL DIABLO EN MITOS Y LEYENDAS ANDINAS

El diablo necesita de otro cuerpo, sea humano o animal, para cumplir su propósito de infundir el mal. Existen varias tradiciones orales en Pasco en las que el diablo induce las acciones de los otros seres malignos del mundo andino. Esos seres andinos del *ucu pacha* existieron antes de la llegada de los colonizadores; formaban parte de los seres fantásticos del mundo andino. Como ya dijimos, las invocaciones de los curas doctrineros filtraron en estas tradiciones orales un conjunto de características del diablo. Por ejemplo, “La mula blanca de Cerro de Pasco”,¹⁵ una tradición que toma su forma definitiva durante el periodo colonial, corresponde a la variable del “diablo mudable”. En ésta, el demonio tiene la necesidad de apropiarse de un cuerpo para cometer sus fechorías. La historia narra que un cura joven no resistió el encanto de una feligresa bella; la cortejó en el confesionario hasta que se dieron los encuentros amorosos en las penumbras. La joven aparecía en la habitación del cura pasadas las doce de la noche y allí, en la pasión, la mujer poco a poco se iba transformando en una gran mula con pelajes blancos. Mientras el sacerdote se cubre de negro, le salen unos cuernos en la frente, le crece el

¹⁵ Véase Pérez, *op. cit.*

rabo y, premunido de espuelas y con el cuerpo transformado en diablo, monta la mula con las espuelas. Satanás, que va encima de la mula, inca la ingre del animal, que sale disparada sin rumbo. El correteo continúa por las calles de Cerro de Pasco hasta el amanecer. Al despertar, la mujer tenía fuertes heridas en el cuerpo, producto de los latigazos y las picaduras de las espuelas. A partir de aquí, todos los días se repetía el ritual. El jinete, que es el mismo diablo, castiga con sus espuelas a la mula que relincha. Los curiosos que divisan miran con asombro esta persecución. Vigilan a qué casa ingresa la mula para darle escarmiento. Una noche, los amantes —cansados— deciden introducirse en la laguna de Patarcocha. No pudieron salir más.

Aquí se insinúa el castigo moral a los curas que trasgreden las leyes de la iglesia —el celibato católico. El diablo siempre está presente en las tentaciones del hombre. De allí que estas historias se propaguen con la finalidad de que tales actos no vuelvan a cometerse. Toda mujer que convive con un cura se convierte en una mula blanca. Esta historia se repite en varias versiones y, con algunas variantes, está presente en las zonas andinas del Perú. Por ejemplo, la “Jupaymula” que circula en las comunidades de Huánuco. “La runa mula” de Pasco es la materialización física del adulterio, pues una mujer cegada por el deseo ha recibido su condena. A la vez es una sentencia moral que la iglesia ha difundido en los indígenas andinos. Las mujeres que sucumben a los amores prohibidos —hombres casados, miembros de la iglesia o relaciones con cualquier hombre si esta está casada— corren el riesgo de transformarse en una *runa mula*, lo que le cambiará la vida para siempre.

LOS DIABLOS SOLIDARIOS

En el proyecto de investigación sobre tradición oral que dirigimos, hemos recogido varias historias relacionadas al diablo en Pasco. El primer

volumen se ha publicado recientemente, en enero del 2020.¹⁶ Una de las características que distingue a estos relatos es la humanización del diablo, quien va adquiriendo conductas y defectos del hombre. El diablo habla, viste, reniega y ordena como un patrón. Es ese personaje malvado y explotador que han retratado las novelas indigenistas hispanoamericanas refiriéndose a los dueños de las grandes haciendas —*Los de debajo* de Mariano Azuela, *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría—. El malvado es el *supay* que pretende mantener su imperio en el inframundo a costa del trabajo de los hombres que ingresan a su mundo. Sin embargo, los hijos del diablo —varón o mujer— entran en contacto con las víctimas humanas y se solidarizan con sus acciones. Incluso llegan a hacer tareas en secreto para ayudar a los humanos y que éstos puedan cumplir con los trabajos imposibles encargados por el diablo.

En la tradición “El supay y el pescador”,¹⁷ un campesino solitario que pescaba en el río de Cochacharao (Pasco) se queda dormido. De pronto, aparece en los dominios del diablo. Es recibido por sus bellas hijas y forzado a realizar trabajos domésticos durante treinta días. En ese lapso, el *supay* ofrece casarle con una de sus hijas. El pescador no acepta, porque le confiesa que tiene familia. Entonces, el diablo le ordena llevar a cabo más trabajos forzados. Debe acarrear leña y bosta para su reino de la otra hacienda. Una de las hijas del diablo se compadece, lo ayuda a realizar su trabajo, le orienta qué palabras mágicas decir a las mulas para que carguen la leña y la bosta. Allí se percata de que la leña y la

¹⁶ *Tradición oral de la provincia de Pasco*, t. 1, Lima, San Marcos, 2020, es el resultado del proyecto de investigación sobre tradición oral de Pasco (2019-2021) que se desarrolla bajo mi dirección en la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión de Cerro de Pasco. Cuenta con el respaldo de los integrantes Pablo La Madrid Vivar, Teófilo Valentín Melgarejo, Elsa Muñoz Romero. En las 92 tradiciones orales compiladas en cinco distritos —Pallanchacra, Yarusyacán, Ticlacayán, Huariaca, Simón Bolívar— hay varias historias sobre los diablos.

¹⁷ Esta versión corresponde a Hipólito Ruiz (71 años). Fue recogida en la comunidad de Cochacharao (Pasco) en junio del 2019. En *Tradición oral de la provincia de Pasco*, t. 1, pp. 107-111.

bosta eran restos de culebras y sapos muertos. Pasados los treinta días, el diablo se enterca; no quiere soltar al hombre y, ante el reclamo de éste, el supay le propone una apuesta: si logra gastar en dos días las botas que lleva puestas, lo dejará ir. El hombre también lo desafía. Le pide que ambos laven un pellejo negro hasta convertirlo en blanco. El pescador logra gastar las botas de jebe con la ayuda de una mula que, en realidad, era un hombre convertido en animal con la facultad de botar fuego por la boca. La mula quema las botas y así, gastadas, las lleva ante el diablo. En la competencia, el hombre trae dos pellejos negros que deben lavar hasta convertirlos en blancos. El pescador logra desteñir el pellejo negro porque sólo había sido teñido con anilina negra; en cambio, el diablo no pudo lograr su cometido, ya que era el pellejo de una oveja negra. El pescador ganó la apuesta. El supay lo suelta con la condición de que mantengan en secreto su existencia. El hombre regresó a su casa viejo y acabado. Llevaba una cajita de joyas. En vez de treinta días, habían pasado treinta años. Tuvo que explicar a su familia por qué estuvo desaparecido tanto tiempo. Vendieron las prendas y se convirtió en un hombre rico. Pero, en una borrachera, confesó su secreto. Debido a ello, de la noche a la mañana toda su riqueza desapareció y cayó en la ruina.

Tres aspectos habría que destacar en esta tradición. El escenario del inframundo tiene matices del mundo agrario-ganadero del hombre andino. Los sistemas de producción que operan en éste, se repiten en el más allá. El *supay* utiliza a los hombres como siervos que deben trabajar para el sostenimiento de su lujosa casa. Las bellas hijas cuidan este espacio lujurioso y de abundancia. En contrapartida, el espacio donde habitan los siervos es deprimente, pues están obligados a permanecer en los lugares de trabajo. Se reproduce así las conductas de los terratenientes del mundo terrenal y el actuar del *supay* es la de un típico patrón de las haciendas tradicionales. Por otro lado, son las hijas del diablo las que tienen acciones solidarias con el sufrimiento del hombre. Usan su poder mágico para aliviar y hacer que ese hombre pueda cumplir con las tareas casi imposibles que le asignaron. Las hijas se humanizan y, a la vez,

se convierten en cómplices, ya que actúan en secreto sin que su padre pueda descubrirlas. El hombre sólo con la ayuda mágica puede lograr su propósito. Un hálito de seducción femenina se expresa en varios pasajes. Ella no rechaza como esposo al humano, el deseo de su padre. Pero, a la vez, éste se encoleriza cuando el hombre piensa en la esposa que dejó en el mundo terrenal. Todos los estados de ánimo de los humanos ya están presentes en la conducta del *supay* y sus descendientes. El otro aspecto que enfatiza esta tradición es la del diablo tonto y burlado. A pesar de su poder, el *supay* es ingenuo; se deja engañar fácilmente. En la apuesta final, siempre pierde ante la destreza humana. Pero, a la vez, el diablo cumple su palabra. Es un buen perdedor y, por lo tanto, debe formalizar su promesa. Las diferencias entre la vida en el inframundo y en mundo terrenal se han acortado. Ésta es una de las características propias del diablo andino que circula en la tradición oral de Pasco y muchos pueblos del Perú.

En esta línea interpretativa situamos a “La diablilla de Huayllay”.¹⁸ Ésta cuenta que, en la laguna de Laxacocha, aparecía una mujer bella que tejía al borde de la laguna. Allí un hombre fue a pescar y encontró a una mujer que le encantó. Después de varios días de encuentros, el hombre desapareció. La mujer era hija del diablo. Llevó al hombre ante su padre para pedirle que les permitiera casarse. El diablo acepta al joven para complacer a su hija, pero lo somete a tres pruebas difíciles de cumplir para el ser humano. Debe desgranar veinte sacos de maíz antes del amanecer, dejar limpio y reluciente el aposento del diablo y amansar a los caballos de satanás. El hombre se resigna a perder, pero la hija del diablo lo ayuda en esta tarea y logra cumplir el trabajo. El diablo no tiene más que aceptar como esposo de su hija a un mortal. Pero al final éste desiste y pide retornar a la vida para buscar a su familia. La diablilla se encoleriza y arroja al joven tal como había venido. El joven aparece sucio y demacrado, trae la misma ropa que anteriormente se había pue-

¹⁸ Versión de Elmer Tacuri recogida en Huayllay el 8 de agosto del 2019.

to. “La catarata del encanto”¹⁹ es otra tradición recogida en el pueblo de Pallanchacra. Cuenta la historia de la hija del diablo, quien se baña en la catarata ubicada en las afueras del pueblo con la finalidad de encantar a los jóvenes. Una vez, un mozo apuesto fue a la catarata. Allí encontró a una mujer muy hermosa de la cual se enamoró perdidamente. Al cortejarla encontró respuesta y se entregaron a la pasión. Pero, al acariciarla, el joven advierte que la piel de la mujer estaba llena de escamas y que en vez de pies tenía patas de gallina. Unos curiosos pasaron por allí y vieron a los jóvenes enamorados. Entonces la mujer arrastra al joven a la cascada y desaparecen. De allí se dice que en la catarata vive la hija del diablo que encanta a los jóvenes.

LAS OTRAS VARIANTES DEL ENCANTO DEL DIABLO

Se han podido recoger historias donde los diablos utilizan otras formas de encantamiento para llevar a los humanos a su mundo o a la muerte. Estas son las tradiciones que narran historias de lugares escondidos donde los diablos hacen fiestas. Los parajes son quebradas, precipicios, cavernas, hoyuelos, cataratas, etc., donde el *supay* habita. La estrategia es encantar a los hombres con la música. Cuando alguien camina solitario de noche por estos parajes es tentado por el diablo. Imaginará que está escuchando una banda de músicos, una orquesta folclórica o una gran fiesta donde los diablos bailan. El hombre andino, amante de la música, del baile, de las festividades de su pueblo acudirá en busca del lugar de donde proviene viene la música. Llegará a la quebrada, al precipicio, al hoyo sólo para encontrar la muerte. Muchos se salvan debido a que reflexionan en última instancia. Sólo la ayuda divina, el nombre de Jesús y el de los otros santos lo ayudará para que desaparezcan las figu-

¹⁹ Esta versión corresponde a Roy Palacios Ávalos (53 años), fue recogida en el distrito de Pallanchacra (Pasco) en julio del 2019. En *Tradición oral de la provincia de Pasco*, t. 1, pp. 26-27.

ras diabólicas. En la cosmovisión andina, la música y la fiesta es inherente a la vida cotidiana de sus habitantes. Las fiestas patronales significan una afirmación de identidad, por lo que son motivo para el reencuentro con familiares que por diversas razones salieron del pueblo. La fiesta es la unión donde los conflictos internos muchas veces se superan. Por tanto, el diablo conoce la predisposición del hombre andino por las festividades donde se bebe mucho alcohol. Por ello escogerá como víctimas a esos solitarios beodos que regresan a sus casas. No obstante, es necesario advertir que los diablos, una vez más, han adoptado las costumbres de los humanos. En el lugar del encanto, bailan música folclórica del gusto de los pueblerinos, escuchan melodías practicadas en las festividades religiosas, se visten con los trajes que lucen los bailantes en las fiestas. Los diablos han adoptado todo el bagaje cultural de los pueblerinos y lo han llevado a su mundo. En el imaginario del poblador andino, los diablos también pueden comportarse como ellos, gozar de una banda de músicos, bailar y vestirse como ellos y hablar su propio idioma para dejarse comprender. Toda una gama de conductas humanas han sido traspasadas al mundo de los diablos.

En esta línea de análisis ubicamos a la tradición “Los demonios del río”.²⁰ Ésta narra la historia de un joven del alejado caserío de Hui-chpín (Pasco) que, habiendo salido de compras, regresaba muy noche. Cuando cruzaba el río escuchó a una banda de músicos que llevaba una cuadrilla de bailantes bien disfrazados. Fue a al encuentro de la banda y, cuando la mano de una danzante lo jaló para que bailara con ella, el joven se dejó llevar. Luego se da cuenta de que caminaban al precipicio. Reacciona, se zafa de la mano de la mujer y escapa desesperadamente. Los danzantes lo siguen hasta que el joven invoca el nombre de Jesús. Como por arte de magia la música dejó de sonar y los diablos desaparecieron. Con similar argumento se presenta la tradición “El borracho

²⁰ Versión de Alberto Chamorro Luciano. Fue recogida en el distrito de Pallanchacra en agosto del 2019. En *Tradición oral de la provincia de Pasco...*, pp. 31-32.

de Pataráyoj”,²¹ la cual relata la historia de un borracho que, al dirigirse a su casa, le alcanza la noche. En el trayecto se da cuenta de que una gran banda de músicos se escuchaba cerca de un cerro. El borracho se dirigió a él. Cada vez que se acercaba, la música sonaba más. Y cuando estaba a punto de llegar al lugar, se da cuenta que era un precipicio. El diablo lo estaba llevando a la muerte. En su borrachera, reacciona y escapa. Siente que sus pies pesan mucho; alguien lo está jalando. Avanza con dificultad hasta que llega convaleciente a su casa botando espuma. Asimismo, otra tradición, “El diablo de Pacchón”,²² cuenta la historia de un campesino que se emborrachó en la fiesta de carnavales de Tingocancha. Al regresar a su pueblo —Huachón—, le agarró la noche. En la cascada de Pachón se le aparece el diablo como un bulto grande que quería arrastrarlo a su refugio. Pero, como él traía amarradas a su cuerpo varias latas viejas, cuando avanza éstas suenan como si estuvieran caminando varias personas. El diablo se escondió; el hombre pasó asustado y escapó dejando engañado al demonio.

CONCLUSIONES

Las imágenes del diablo europeo traído por los conquistadores, las cuales fueron empleadas por los curas catequizadores como sujetos del mal con el afán de evangelizar más indígenas para la religión cristiana, han sufrido cambios a lo largo del proceso histórico colonial. Su adaptabilidad a las mentalidades andinas ha propiciado la aparición de singulares características en cada una de las regiones del Perú. Es el caso de la región Pasco —en nuestro universo de investigación—, pues hemos po-

²¹ Versión narrada por Julia Romero Calderón (78 años). Fue recogida en Cerro de Pasco en setiembre del 2019. Es un texto inédito que será publicado en *Tradición oral de la provincia de Pasco*, t. III, correspondiente a la tradición oral de la ciudad de Cerro de Pasco.

²² Versión de Lorenzo Carhuaricra Hidalgo. Fue recogida en Huachón el 15 de noviembre del 2019. Es un texto inédito que será publicado en *Tradición oral de la provincia de Pasco*, t. II, correspondiente a la tradición oral de los distritos de Huachón, Paucartambo, Ninacaca, Vicco, Huayllay y Tinyahuarco.

didó identificar un conjunto de tradiciones orales relacionadas al diablo que dan cuenta de significativos caracteres. La perspectiva discursiva en torno al diablo se agranda, el universo imaginativo crece y, a la vez, la adaptabilidad del diablo que lleva comportamientos humanos al espacio del inframundo se engrandece en este mundo contemporáneo. Por tanto, esa figura dantesca, terrorífica y monstruosa que nos presentaban en historias del proceso de evangelización poco a poco pierde vigor y es reemplazado por un diablo más humano, más solidario, más compenetrado con las costumbres y vida cotidiana de los andinos. Éstas son las historias que cobran mayor importancia y, por tanto, circulan en esta contemporaneidad en las comunidades rurales de Pasco. La figura del diablo no ha desaparecido; por el contrario, ha adquirido nuevos matices y convive con los otros seres fantásticos de los andes. Por tanto, los “faustos andinos” que circulan en las tradiciones orales de Pasco se enriquecen, abarcan nuevos horizontes de análisis y amplían su universo. Entonces, como nos sentencian estas tradiciones, los hombres debemos andar con cuidado, el diablo puede estar a tu lado y tentarte para llevarte a su universo. En todo caso, mejor tentemos al diablo para traerlo a nuestro mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Butera, Alejandro, *Pioneros del tabaco-Los Fabricantes de Cigarrillos en la Argentina 1850-1920*, Río Negro, Cámara Argentina del libro de Bariloche, 2012.
- Córdova, Isabel, *El diablo en la ideología del mundo andino*, Lima, Gráfica Santa Inés, 2011.
- Cuentas, Enrique, “La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao”, en *Boletín de Lima*, año 8, núm. 44, 1986.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Mejía, Ernesto, “El diablo en la literatura”, *El cofre verde* [blog], 2015. En <<https://elcofreverde.wordpress.com/2015/10/30/el-diablo-en-la-literatura/>>.
- Núñez, Marcos, “El diablo en la tradición oral y en la cosmovisión oral de los mayas de Quintana Roo”, en *Los habitantes del encanto, seres extraordinarios en comunidades indígenas de América*, San Luis Potosí, Colegio San Luis, 2015.
- Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, vol. 1, Madrid, Montaner y Simón, 2007.
- Pedrosa, José Manuel, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, 2004, pp. 67-98.
- Pérez, César, *El folklore literario del Cerro de Pasco*, Lima, San Marcos, 1994.
- Salazar, David, *Proceso de la literatura pasqueña*, t. I, *poesía*, Lima, San Marcos, 2014.
- _____, *Proceso de la literatura pasqueña*, t. II, *narrativa*, Lima, San Marcos, 2016.

ORALIDAD, POLIFONÍA Y MITO EN TRES CUENTOS DE ÓSCAR COLCHADO

Vicente Robalino Caicedo*

Como expresa Paul Ricoeur, “El deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí”.¹ En efecto, los cuentos de Oscar Colchado reunidos en *La Cordillera Negra* encierran un gran misterio, porque están relacionados con el porqué de la propia existencia humana, la vida, la violencia y la muerte. La memoria histórica atraviesa, directa o indirectamente, cada uno de los relatos. Por ejemplo, durante la época de Sendero Luminoso, como bien lo expresa Aymara de Llano, “observamos dos modos de organización novelística en torno a un mismo referente: la guerra entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares y estatales, que duró más de diez años en el Perú del siglo xx”.² No se puede perder de vista el diálogo que estos cuentos mantienen con la historia. Sin embargo, me interesa explorar en tres cuentos de Colchado —“Cordillera Negra”, “El Águila de Pachagoj” y

* Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004, p. 120.

² Aymara de Llano, “Senderos iluminados”, en *Mito y violencia*, vol. 16, núm. extra 0, 2013, p. 2.

“Dios Montaña”— las estrategias textuales de las que se sirve este autor como creador para ficcionalizar y, de esta manera, construir mundos sutilmente articulados al relato oral y, dentro de él, a la polifonía y al mito. De ahí que el lugar de la enunciación de las voces que van orquesando los distintos ritmos de la narración me parezca una pieza clave para comprender la poética del autor.

En estos cuentos, Colchado construye las voces de los narradores orales desde varias perspectivas, las cuales corresponden a puntos de vista sobre el mundo. Como lo afirma Bajtín al hablar de la polifonía en Dostoievski: “Empleando la paradoja, se podría decir que Dostoievski no pensaba mediante ideas, sino mediante puntos de vista, conciencias, voces”.³ Esas voces están unidas, al mismo tiempo, a la incorporación de nuevos microrrelatos. Éstos están articulados unas veces al mito andino; otras, a los rituales cristianos, a la naturaleza o a la fiesta. Los espacios semióticos se ven invadidos por lo gestual, por el cuerpo que combate bajo la luz de la *killla* (la luna) oculto en una cueva o que seduce entre las aguas aparentemente mansas de un río esperando la metamorfosis de humano a animal, de animal a humano de humano a ser inerte. Como expresa Adolfo Colombres: “En las sociedades tradicionales, el relato, incluso el que carece de contenido mítico, se cuenta con cierto ritual, el que resulta a menudo una verdadera puesta en escena, rica en gestualidad y movimientos, en vocalizaciones [...] para crear distintos estados emocionales”.⁴

LAS FÓRMULAS CONVERSACIONALES:

ORALIDAD Y POLIFONÍA

Uno de los rasgos que configuran la oralidad en estos cuentos es el hecho de que el narrador acude con frecuencia a la repetición de fórmulas

³ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1993, p. 132.

⁴ Adolfo Colombres, *Literatura oral y popular de nuestra América*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural/IPANC, 2006, p. 22.

propias de la conversación. Éstas son las encargadas de circunscribir el espacio de cada una de las voces. Este aspecto de la memoria oral me lo ha sugerido Walter Ong cuando habla de la repetición de los versos en los poetas orales: “Las proezas de la memoria de estos bardos orales son notables, pero diferentes de las relacionadas con la memorización de textos. Los instruidos por lo regular se sorprenden al averiguar que el bardo que ha de recontar la historia que ha escuchado solo una vez, a menudo prefiere esperar un día más o menos antes de repetirla él mismo”.⁵ Esta posibilidad de repetición de una historia escuchada se sostiene, por decirlo de alguna manera, en la repetición de fórmulas como las que aparecen en cada uno de estos cuentos.

En el primer cuento, “Cordillera Negra”, se narra la historia épica de los combates entre hombres y dioses. Tiene su soporte nemotécnico en la repetición de fórmulas como estas: “mirando de fea manera”, “cuando estábamos calladitos”, “agarradito su cerón”, “cómo no más será” “Uchcu, carajo!, ¡demonio!”, “—¡Cayó el inca cautivo! ¡jjar! ¡jjar! ¡jjar!” “—¡jodamos a los mishtis!” “y más ahora último”, “conforme se noticia-ban”. “De eso dos lunas hacía ya”, “mientras hacíamos granizar piedras con nuestras hondas...” “Las balas reventaban en las pampas sonando como cancha que se tostara en un tiesto”.⁶ Estas fórmulas van construyendo la conversación sobre los distintos combates entre los indígenas y las fuerzas estatales. Aquí se puede apreciar el dinamismo gestual-visual y sonoro que tienen estas fórmulas, las cuales van modelando el lugar de enunciación de la cultura al que pertenecen los enunciadores. Como expresa Juri Lotman al referirse a la cultura: “Se comprende cuán importante es la presencia, en el centro del sistema de la cultura, de un manantial tan vigoroso de estructuralidad como es el lenguaje”.⁷ En efecto, en estos cuentos cada acto de habla va tejiendo una suerte de palimpsesto que deja la impronta de las hablas colectivas.

⁵ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2004, p. 64.

⁶ Oscar Colchado, *Cordillera Negra*, Lima, Alfaguara, 2008. p. 63.

⁷ Juri Lotman, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 70.

En el segundo cuento, “El águila de Pachagoj”, las fórmulas de la conversación se relacionan con el oficio de brujos y curanderos, el cual es ejercido por José Blanco, su esposa doña Santosa y su hijo —quien hace las veces de “asistente”—, y las habladorías de la gente que se filtran a través de la voz del yo narrador. Así, podemos encontrar expresiones como las siguientes: “¡Apártate cholito!”, “Pero él ni caso me hace”, “hasta arriando huachitos llegan”, “¿acaso se han olvidado que a su mujer Santosa se la llevó el demonio?”, “pero él no responde, como una piedra es.” “Yo vi con mis propios ojos como el demonio cargó con doña Santosa” “y hasta a mí me están levantando cargo” [...] “hablan que él es también entendido como mamá Shantu”.⁸ A través de los rumores de la gente y de la voz del protagonista —el hijo del brujo—, el lector entra a una atmósfera de misterio sobrenatural creado artificialmente con el fin de engañar a la gente. Es interesante notar cómo el protagonista —y luego la gente— inventa a un personaje, el caballero Álvarez, que se supone tiene todos los poderes curativos. Es a él a quien el brujo invoca a fin de que obre el “milagro”. En la memoria de la gente permanece la historia del brujo y su esposa y el fin trágico que los dos tuvieron.

En el tercer cuento, “Dios montaña,” las fórmulas conversacionales sirven para la creación de la danza y el canto, es decir, para poner en movimiento la corporeidad del danzante. Carlos Huamán, cuando estudia la narrativa de José María Arguedas, afirma que tanto la música como la danza son elementos constitutivos de la cultura andina: “El sonido es la semilla de la canción, su emergencia sonora lo hace partícipe de esa amplia gama de ritmos que modelan el mundo”.⁹ En este cuento, contrariamente a lo sucedido en los dos anteriores, las fórmulas conversacionales están interiorizadas en un yo que sufre, oculto en la máscara, la incompreensión del mundo. Con respecto a la máscara como otra expresión de la cultura andina, Carlos Huamán dice —citando a

⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁹ Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el Mundo*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, p.146.

José María Arguedas— que la danza se configura como “una grotesca y desafiante caricatura de los incas, una increíble parodia, que sin duda apareció tarde en la colonia, acaso como la expresión de un superviviente rencor por las conquistas quechuas o bajo la inspiración de los conquistadores”.¹⁰

Es muy interesante pensar a la máscara como una “increíble parodia” del rostro que representa, es decir, como un remedo caricaturesco que oculta el “verdadero” rostro. No se sabe quién está oculto detrás de ella, como bien lo expresa el personaje protagónico de este cuento: “Yo también detrás de la máscara estoy riendo. Pero la careta debe estar seria para los que miran. ¡Ja!, un hombre de cara seria y hasta con gesto de malo, que baila, debe ser chistoso”.¹¹ Retomando el tema de las fórmulas de la conversación, éstas son escasas en los labios del protagonista y se encuentran más cercanas al español que al quechua. La oralidad no se fundamenta tanto en dichas fórmulas sino, más bien, en la representación semiótica de la danza y de la música y, en general, en la gestualidad: “Una botella de aguardiente me alcanza, y yo, rápido, alzando un poquito la máscara, ¡ploc, ploc, ploc, hasta la mitad me lo tiro”.¹² Se puede evidenciar en este cuento una presencia considerable de la onomatopeya como el rasgo característico de la oralidad del signo. Así podemos encontrar las siguientes expresiones que acompañan a la danza: “—¡Juuuurrr!”; “ja “; “¡ploc! ¡ploc! ¡ploc!”; “¡fua! ¡fua! “; “úúúúúhh”.¹³

LA NATURALEZA Y LOS DIOS

La naturaleza juega un papel preponderante en los tres cuentos porque cumple distintas funciones: es el lugar de refugio, está unida a la memoria de los dioses, es la fuerza vital que impulsa la vida y sirve como elemen-

¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹¹ Colchado, *op. cit.*, p. 64.

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

to de animación y comparación. En el primer cuento, el título “Cordillera negra” ya nos ubica en el espacio de la naturaleza. En efecto, el lugar de refugio de los indígenas es esta cordillera; la “Cordillera blanca” constituye el espacio de las fuerzas militares, donde se planifica el combate. Cada uno de estos espacios cuenta con su respectivo líder. El sol y la luna iluminan con su luz: “En lo alto, el sol brillaba con fuerza dorando los eucaliptos ramosos, reverberando en el filo de los machetes y las bayonetas”. Nótese cómo el sol, con su fuerza vital, está dando impulso al combate al proyectarse metonímicamente sobre las armas. De la misma manera, los patos alegran con sus gritos a los combatientes indígenas: “Los wachwas, esos patos de laguna que abundan en Tocanca, lugar donde nos refugiábamos, los hombres de Uchcu Pedro, alegraban con sus gritos la puna fría”.¹⁴ “Entre los animales destacan en este cuento, el cóndor, el puma y la serpiente, pues el dios Wiracocha solo en ellos se transfigura: [...] “porque eso que estaba arriba ni siquiera era cóndor, los demás arrugamos las cejas, era taita Wiracocha [...], a veces se aparecía en forma de cóndor, otras de puma o de serpiente.”¹⁵

Para Carlos Huamán, “el cóndor ‘kuntur, poderoso ‘rey de los cielos’, es un símbolo positivo y negativo. Representa, por su vuelo inmenso y su grandeza física, la materialización de la libertad.”¹⁶ En efecto, cuando los combatientes indígenas ven al cóndor expandir sus poderosas alas en el aire, se sienten libres y, al mismo tiempo, protegidos. En él vive el dios Wiracocha. Es como si este dios creador sacara soldados de las piedras para el combate: “Taita Wiracocha nos dará soldados haciendo revivir estas piedras, que ahora solo duermen desde que una vez desertaron del ejército del inca”.¹⁷ A propósito de la piedra, este elemento tiene también una simbología muy peculiar en el mundo andino-peruano, según lo explica Carlos Huamán: “La piedra

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ Huamán, *op. cit.*, p. 232.

¹⁷ Colchado, *op. cit.*, p. 15.

es un cuerpo parlante, comunicativo, eterno. Los ríos como los caminos, están marcados por la presencia de las piedras, donde una tras otra, se abrazan para imponer silencio”.¹⁸

Asimismo, la naturaleza como memoria vive en cada uno de los combatientes: “Desde las altas cumbres era para nosotros de no olvidar el profundo valle de Huaylas, hermo­seado por todas partes por altos eucaliptos, refugio de loros y jilgueros. Sus chacras de maíz interminables y, más arriba, los cuadraditos de los trigales”.¹⁹ La naturaleza como elemento de comparación tiene un carácter hiperbólico en este cuento: “entre una granizada de balas”,²⁰ “donde el Santa era como una playa y el agua se veía encimita.”²¹

En el segundo cuento también el título está marcado por la naturaleza: “El águila de Pachagoj”. Sin embargo, la presencia de esta ave no es tan determinante como en el primer cuento. Además, es necesario pensar que el águila no pertenece —a diferencia del cóndor— a la memoria del mundo andino. En este cuento, el águila tiene una simbología negativa, pues está unida al brujo apodado José Blanco. La gente le tiene desconfianza a éste e incluso lo ve con miedo: “Y la gente está hablando que a mi padre dizque lo han visto convertido en águila, asentar en las noches en el eucalipto grande que hay detrás del corral de su casa, cerca de la quebradita”. “Es el José Blanco, han dicho”.²²

En el tercer cuento, “Dios montaña”, el título ya nos advierte sobre la presencia de la naturaleza en el carácter mítico de un dios. Aquí la naturaleza vuelve a retomar la fuerza y la vitalidad que había tenido en el primer cuento —“Cordillera negra”—, pues reaparece la figura majestuosa del cóndor. Esta vez, dicha figura está unida a un rito violento, una riña: “El cóndor que cayó al charco acaba de incorporarse y vuelve

¹⁸ Huamán, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹ Colchado, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 33

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 22.

a la danza, con gracia con alegría. El Quispicondor les llaman también, y uno es el padre y otro el hijo”.²³ “De la misma manera el agua y el viento en este cuento tienen una presencia simbólica negativa, violenta: “—¡Uuuááá! ¡Uuuááá! —gritaba—¡Ven, oh, espíritu del chorro! —oí clarito— encárnate en mi alma, en mi cerebro, en mis venas, en mis ojos, en mi cuerpo...! ¡Asómate en tu caballo de viento!”²⁴ Esta invocación está unida al momento en que el protagonista va a matar a su rival.

“CORDILLERA NEGRA” O LA ÉPICA DEL HORROR

Este cuento se construye como un enfrentamiento entre grupos armados y los indígenas, quienes se ven obligados a incendiar, matar y responder con la misma violencia de la que son objeto: “Eran los chancadores de huesos como les llamábamos; porque la toma de Yungay, blancos o soldados que cayeron en sus manos fueron destripados malamente, cortados sus pescuezos o hechos ñutu ñutu sus huesos”.²⁵ Los indígenas también son objeto de crueldad y exterminio: “A lo perdido, viendo a nuestros hermanos caer uno tras otro, degollados, destripados o baleados con la sangre que se entreveraba ahí haciéndose con el barro como zanco”.²⁶

En medio del horror de esta violencia desatada, los indígenas recurren a la esperanza que les puede brindar su dios Wiracocha: “... nos ha puesto taita Wiracocha, para ver no más hasta donde somos capaces de resistir. Solo al final, cuando haya probado nuestro temple, nos dará la victoria”.²⁷ Aunque al inicio del cuento aparece Taita Mayo —Cristo, en medio de una procesión, esta creencia es manipulada por el sacerdote del pueblo: “—En nombre del Señor de Mayo, patrón de

²³ *Ibid.*, p. 64.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

mi pueblo, y de su bendita madre, la santísima Virgen María, te pido valiente jefe guerrillero deponer las armas”.²⁸ No menos importante que la invocación a Wiracocha son sus metamorfosis míticas: cóndor, serpiente o puma. Así aparece este dios ante la mirada de los indígenas: “Asimismo, la naturaleza evocada infunde valor para el combate: —Gracias...Sí, como no, aunque sea arrastrando mi pierna tengo que luchar”.²⁹ “Se rió como esas gallaretas malagüeras a quienes yo en mi chacra espantaba a hondazos.”³⁰ Así también los pájaros “lic-lics” y “taita Huascarán” acompañan a los indígenas en el combate. De la misma manera, la naturaleza sirve como elemento de comparación para expresar la fuerza física del jefe indígena: “igualito a un gato negro o un yana puma lo vi saltar al Uchcu sobre su bestia”.³¹

Desde el punto de vista del relato, éste centra su atención en el combate, en la acción de ataque y defensa: “...los laceamos a los dos como lacear novillos, y de un templón los trajimos abajo y los jalamos hasta el monte donde les metimos cuchillo”.³² “Como pajaritos caían de sus bestias aullando de dolor o carajeando”³³ y “me fui tras el Uchcu entre una granizada de balas que pasaban silbando por nuestras cabezas”.³⁴ Las voces de este relato se expresan desde dos perspectivas: la de un yo que llega al combate —“Yo había venido desde Sipsa, mi pueblo, a unirme a la revolución”³⁵— y desde un nosotros, es decir, desde las voces de los distintos pueblos indígenas que están luchando con escopetas, piedras y, en algún momento, cuerpo a cuerpo: “Ahora luchábamos en plena pampa cuerpo a cuerpo revolcándonos en el charco, encima de los primeros heridos y muertos”.³⁶

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

EL ÁGUILA DE PACHAGOJ
O LOS ENGAÑOS DE UN BRUJO

Este cuento se centra en narrar las artimañas de las que se sirven un brujo-curandero apodado José Blanco y su esposa, doña Santosa, para engañar a sus clientes. Esta historia es contada desde dos perspectivas: las del hijo del brujo que se convierte en el ayudante y cómplice de su padre y desde los rumores, chismes de la gente, como el hecho de que el brujo se ha transformado en águila: “Ya la gente está hablando que a mi padre dizque lo han visto convertido en águila, asentar en las noches en el eucalipto grande que hay detrás del corral de la casa”.³⁷ Lo mismo se dice de doña Santosa: “Yo vi con mis propios ojos cómo el demonio cargó con doña Santosa esa noche”.³⁸ Tanto los actos de brujería como las milagrosas curaciones de los dos esposos viven en la memoria colectiva, al igual que el trágico fin de cada uno de ellos: “Hallaron los restos de doña Santosa en un feo sitio de La Colpa, al pie de Chullín”.³⁹ Mientras que el brujo es desenmascarado por la gente que llega a su casa con machetes y cuchillos —“Ya están llegando junto a la casa. Adelante está el Nazario. ¡Que salga José Blanco si es hombre queremos verlo!⁴⁰—, el hijo, cómplice de las brujerías, se le presenta un águila —metamorfosis de los esposos— que amenaza con llevárselo en sus garras: “He venido a llevarte, sigue diciendo el águila y sus garras me acercan a su pecho blando que siento que palpita con fuerza”.⁴¹ Sin embargo, el ejecutor final de los actos de brujería es el Caballero Álvarez, a quien supuestamente invoca José Blanco cuando se halla en trance. Álvarez es el “verdadero” sanador, adivino: “Tenemos, hijo, le dice al Nazario, que llamar al Caballero Álvarez urgentemente; tú estás brujado (*sic*)”.⁴² La

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 54.

llegada del Caballero Álvarez se simula por medio de en una serie de efectos especiales que ejecuta, por pedido del padre, su hijo.

DIOS MONTAÑA O LA MÁSCARA ENCUBRIDORA

Este cuento se desarrolla en medio de una atmósfera de fiesta, de celebración. El espacio semiótico de la danza y de la música permiten explorar la gestualidad corporal y la ritualidad y, al mismo tiempo, encubrir la verdadera identidad de un personaje que a lo largo de casi todo el relat, juega entre el ser y el parecer: su papel de danzante le permite ocultarse en la máscara: “Yo también detrás de la máscara estoy riendo. Pero la careta debe estar seria para los que miran. ¡Ja!, un hombre de cara seria y hasta con gesto de malo, que baila, debe ser chistoso”.⁴³

Por qué este personaje se oculta detrás de una máscara. Por una parte, quiere encubrir su delito —el haber dado muerte a Gumicho—; por la otra, la máscara le ofrece la posibilidad de permanecer inadvertido a la mirada de los demás y, sobre todo, a la de La Porfiria, una hermosa muchacha novia de Gumicho. La Porfiria se presenta como una ensoñación ante el enmascarado: “Como una palomita apareció ante mí, con su manita al cuello, sus pechos amaneciendo bajo la tela de percal. [...] A partir de ese día, ya no pude vivir tranquilo. Era imposible olvidarla”.⁴⁴ Por otra parte, el propio narrador protagonista —el enmascarado— se autodefine como un personaje huérfano lleno de soledad y con una enfermedad que padecía desde niño, la lepra: “Me entristezco, recordando que las gentes al verme hacían un feo gesto de repugnancia [...] Mi taita decía que era de la uta esa enfermedad que se lo come a la piel”.⁴⁵ Así, el ocultamiento del rostro de este personaje se justifica, además, por su enfermedad. La soledad y la carencia de afecto lo llevan a conversar con su dios “Taita Jirka” —el dios cerro—: “Habrás visto, taita que hasta

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

ahora como sombra nomás he vivido, escondido siempre del prójimo!”⁴⁶ Al final, este personaje es descubierto, es decir, desenmascarado nada menos que frente a su “Porfiria”. En ese instante tiene que enfrentarse con su propio rostro. Cuando mira a los demás, se mira a sí mismo en el agua: “de veras en la agüita clara del puquio estoy viéndome. Gumicho nomás había sido soy”.⁴⁷

De esta manera, el personaje protagónico —aquel yo huérfano, obsesionado por un amor imposible, con sentimientos de culpa y oculto en una máscara— se presenta como un ser individual socialmente escindido entre su memoria social —la danza, la naturaleza, su dios montaña— y su yo individual, el cual es representado por la enfermedad y el deseo de amar y ser amado. Quizá lo único que lo acompañe en su largo caminar sea la riña de los cóndores. En ésta se ve un luchar por vencer, por imponerse. Es una lucha que terminará con un vencido que cae al charco y un vencedor que reconquistará nuevamente el cielo andino: “Ambos hacen el intento de alzar el vuelo, pero uno de ellos lo empuja al otro, topándolo con un ala. Y este resbala y cae de nariz al charco”.⁴⁸

PALIMPSESTO DE VOCES, MÚSICA, DANZA Y GESTUALIDAD

Estos cuentos de Oscar Colchado invitan a la reflexión en torno al papel que desempeña la memoria en el mundo andino-peruano, un mundo cifrado por la violencia y la muerte donde pareciera repetirse la devastación que trajo consigo la Conquista. Ese mundo, a pesar de los intentos por ser borrado, está allí. Permanece íntegro en la imaginación colectiva. La naturaleza representada por el agua, el cóndor, el puma, la danza o la música está allí, junto al habla que los recrea a través de las voces

⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

del mestizo y del indígena. Ese “coro” de voces modula estos cuentos, unas veces como rumores otras como voces llevadas por el viento u ocultas en el silencio de las piedras. En contrapunto con esta visión múltiple de la cultura oral, se presentan también los ritos cristianos, como es el caso de la procesión de Taita Mayo —Cristo—, un resultado del sincretismo cultural andino.

Otro aspecto que es necesario destacar en estos cuentos es la presencia de una semiótica en la que conviven tanto el signo verbal —la palabra oral— como el signo no verbal —la danza, la música, el rito—. Dicha semiótica potencia las percepciones del mundo andino representando lo auditivo, lo táctil, lo visual. Esto es perceptible, especialmente, en “Dios montaña”, cuento donde el movimiento corporal y gestual de la danza aunado a la música permite tener una visión múltiple tanto de los personajes como de los espacios en los que éstos interactúan.

En el reconocimiento de los espacios debe destacarse la presencia de la naturaleza unida a los dioses. Unas veces se la ve como una fuerza incólume; otras como una posibilidad de intercambio —animación— entre lo humano y lo animal. En estos cuentos, los personajes no dejan de dialogar con la naturaleza y con sus dioses. Pero no es el diálogo del miedo o de la sumisión sino el de la solidaridad, el del reconocimiento y encuentro con lo humano. De ahí que, por ejemplo, el dios Wiracocha se encuentre tan cercano al mundo y le sea tan fácil transfigurarse en un animal —el puma o la serpiente— o simplemente permanecer en la naturaleza participando de las alegrías y de los sufrimientos del común de los mortales.

Desde el punto de vista del mito, se puede apreciar un entrecruzamiento de las creencias andino-cristianas con un predominio de las primeras y un interés por desmitificar aquéllas construidas como una mentira social cuyo fin des engañar, perjudicar o aprovecharse de la ingenuidad de la gente, tal como aparece en el “El águila de Pachagoj”.

La construcción de las voces en estos relatos obedece a la intención de mostrarlas como visiones independientes enfrentadas a la violencia,

a la enfermedad y a la muerte, visiones propias de un espacio múltiple y diverso. Sin embargo, estas “conciencias parlantes” también viven, en su espacio interior, la misma experiencia frustrante de esa violencia exterior que acrecienta su soledad. De ahí que estos cuentos muestren un mundo colectivo y compartido en el que se refracta la problemática individual de dichas voces como en una caja de resonancia.

Asimismo, en esta narrativa es de gran interés la presencia de la memoria histórica que va moldeando el ser y el hacer de cada uno de los personajes. En ella se problematizan asuntos de interés para una colectividad —como es el caso de Sendero Luminoso— y el pasado mítico y oral en el que está involucrada toda una colectividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aymara de Llano, “Senderos iluminados”, en *Mito y violencia*, vol. 16, núm. Extra 0, 2013, Ejemplar dedicado a: Suplemento Especial. En <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4692139>>.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoiovski*, México, FCE, 1993.
- Colchado, Oscar, *Cordillera Negra*, Lima, Alfaguara, 2008.
- Colombres, Adolfo, *Literatura oral y popular de nuestra América*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural/IPANC, 2006.
- Huamán, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el Mundo*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- Lotman, Juri, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2004.
- Ricœur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004.

POÉTICA DE LA NOVELA ANDINA
EN *LA NOCHE Y SUS AULLIDOS*
DE SÓCRATES ZUZUNAGA

*Daniel Quispe Torres**

TEORÍA Y PRAXIS DE LA NOVELA

A menudo, para tener conocimiento de la naturaleza de una determinada novela, recurrimos a la teorización que formuló cierto estudioso. Aunque es difícil definir lo que es una novela, por su carácter proteico e innovador, podemos arribar a consideraciones conceptuales de lo más diverso que nos dan cuenta de su estética, su estructura y funcionamiento.¹ Y así descubrimos la gran variedad de formalizaciones que guardan modelos esenciales, variaciones, contradicciones, subversiones, repeticiones, etc. Sin embargo, corroboramos que toda teoría parte del texto y sus interrelaciones, que la separación entre teoría y praxis es sólo metodológica, pues el mismo texto encierra una teoría y una praxis de manera explícita o implícita. Claro que lo visible es la novela como prác-

* Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

¹ Para una revisión profunda sobre la caracterización de la novela, véase, María del Carmen Bobes, *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998, pp. 7-58.

tica, mientras que su teoría puede vislumbrarse en los estudios de los teóricos y críticos o en su función metanarrativa o *función de control*,² de tal manera que puede ser intencional o consciente, como también ingenua o espontánea. Dependerá del grado de lectura el reconocimiento de la tipología de la novela, para tal servirá valerse de la asistencia de otras disciplinas. En nuestro caso, procuraremos establecer los puntos primordiales de la novela andina de la violencia política en *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga, tomando como referente los planteamientos dicotómicos de criollos y andinos, novelas cosmopolitas o no, novelas de calidad o no, de prestigio o no, etc. Para, al final, ir estableciendo algunas pautas que puedan profundizar y enriquecer las lecturas.

ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Una de las cuestiones claves para la comprensión de la novela andina de la violencia es su relación con la realidad o la historia. El nivel de aproximación o distanciamiento de la novela con el contexto es, para ciertos lectores, determinante para establecer su genuinidad, distorsión o manipulación; es decir, la coherencia entre el texto y contexto conlleva a una consideración valorativa que puede darle cierta significatividad a la novela. Por ejemplo, para algunos, *La noche y sus aullidos* es un texto de apología a Sendero Luminoso. ¿Y cómo explican su afirmación? Sostienen, por el punto de vista discursivo que está en relación de quienes se oponen al gobierno, que en cierto modo simpatizan con las acciones subversivas. Pero este criterio ¿no llevará a considerar otras novelas también como apologéticas, ya sea en favor o en contra de tal o cual sistema? Además, cuán válido es el criterio de calificar a un texto litera-

² Es Genette quien nos señala que esta función es paralela a la metalingüística y que mediante ésta el narrador se refiere a su propio discurso para dar cuenta de su disposición interna, todo desde un plano superior o metanarrativo. Véase Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1972.

rio como apología. En fin, son los estudios los que irán dilucidando el panorama complejo de la novela de la violencia política.

No es un caso curioso ni aislado el hecho de que José María Arguedas decidiera escribir sobre el indio y su mundo de una manera realista, y no de la manera exótica o fraguada con la que —como él mismo observó— López Albújar trató el tema del indio en *Cuentos andinos*. Los estudios han demostrado que José María Arguedas rebasa incluso los parámetros del indigenismo y neoindigenismo. Su propósito fue ir más allá para mostrar la problemática en una interrelación local, regional, nacional e internacional.³ Este afán de mostrar literariamente determinada realidad, sin perder la coherencia o verosimilitud, ha marcado el compromiso del escritor con su tiempo, con su historia, con su memoria, con su cultura y con su realidad. Para Sócrates Zuzunaga, las novelas de la violencia, sobre todo las “criollas”, no muestran la realidad peruana con la justeza y la objetividad debidas. De ahí su interés en escribir —o reescribir— una novela que pueda llenar vacíos o subsanar las falsedades. García cita al autor ayacuchano:

Entonces, de igual modo, yo también dije: yo voy a escribir lo que, en realidad, ocurrió en Ayacucho; porque, para ello había acumulado gran cantidad de testimonios, con muchísimo miedo, camuflando bien mis papeles en cajas y archivos engañosos... Fruto de eso, es mi novela *La noche y sus aullidos*... El ejército temía que se sepa la verdad de lo que estaba pasando en los pueblos de la sierra.⁴

A pesar de que estos intentos por revelar la “verdad” puedan generar nuevas polémicas, sirven para el desarrollo de nuevas visiones literarias acerca de la relación entre el texto y su contexto. A sabiendas de que la

³ Véase Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, pp. 38-45.

⁴ Eugenio García, *La memoria, el testimonio y el hombre capaz como claves en la novela *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga Huaita*, 2015 (tesis de pregrado, Universidad Nacional de San Marcos), p. 44.

realidad es la base y la fuente de la creación literaria, que la novela se constituye en obra de ficción que guarda una relación indirecta con su realidad, que recrea o genera simbólicamente mundos posibles y alternos, el conocimiento de que *modelo de mundo* nos ofrece es importante para su clasificación y valoración.⁵

POÉTICA DE LA NOVELA ANDINA
DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN *LA NOCHE*
Y SUS AULLIDOS DE SÓCRATES ZUZUNAGA

Entendemos *poética* como la elección y puesta en práctica, mediante la escritura, de ciertos códigos formales, temáticos, discursivos, ideológicos, culturales, etc. en determinado texto literario. Éste se estructura o formaliza en base a un conjunto de principios y reglas, explícitas o implícitas, que le dan especificidad.

En cuanto a la novela andina, consideramos pertinentes las diversas propuestas de caracterización y delimitación, especialmente las de Juan Alberto Osorio, Mark R. Cox y Dorian Espezúa. A ello sumamos la siguiente línea de estudio: 1) análisis del texto y la situación de comunicación: se aborda quién escribe y para quién, el proceso escriturario, el repertorio temático y formal, la ideología del escritor, lugar de publicación y dispositivos de registro, esquema de enunciación y subjetividad en el texto; 2) análisis del texto y la organización de la historia: estructura y representación textual, los personajes, la topoiesis, el narrador y su discurso.

Texto y situación de comunicación

Acerca de quién escribe “la narrativa andina”, Juan Alberto Osorio señala que la crean los intelectuales de las clases medias, docentes con

⁵ Véase el tratamiento sintético sobre el referente narrativo y relato y ficción de Antonio Garrido Domínguez en *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, pp. 27-38.

influencias culturales del mundo andino. Edilberto Sócrates Zuzunaga Huaita (Pausa, provincia del Páucar del Sarasara, Ayacucho, 1954) es un reconocido escritor del mundo andino y sus personajes, ganador de muchos premios y reconocimientos a su arte y a su labor intelectual como docente. Sus textos revelan su vivencia y experiencia provinciana, especialmente su manifestación del mundo andino. En cierto modo, sigue el camino trazado por José María Arguedas, de quien dice ser su continuador. Sócrates es un mestizo afincado en Lima con adhesión al mundo andino por su vivencia y sentir. Es básicamente un escritor diglósico, híbrido y transcultural. La realidad social que lo ha formado ideológicamente proviene del mundo y la concepción andina. Como sujeto escribiente evidencia una subjetividad que trasunta al mundo andino: su naturaleza, sus costumbres, sus ritos, su concepción, su folclor, sus vivencias. Esta expresión es síntesis de la relación entre el mundo interno y el externo y de su experiencia directa del Perú profundo. Como enunciador se sitúa con énfasis en el espacio de la sierra, en las zonas rurales, en los pueblos andinos y, a partir de ellos, construye la historia y los significados de su texto.

También su proceso escriturario es una respuesta a la demanda del contexto. Si bien existen muchas publicaciones acerca del mundo andino y la situación de violencia, Sócrates consideraba que eran insuficientes para mostrar la propia “verdad”. Ello le llevó a escribir desde un ángulo poco o nada explorado. Así, el enunciado textual se reviste de “objetividad”, de una nueva visión —más auténtica u original— que de todas maneras enriquece el repertorio formal y temático de la literatura peruana.

El público lector de la literatura andina, según Dorian Espezúa, corresponde a migrantes provincianos afincados en Lima, las comunidades letradas de las ciudades y los pueblos del interior del país. El éxito de consumo de un texto literario depende de muchos factores: la política cultural de un país, su tradición y el nivel de lectura de obras literarias, la producción, la promoción y difusión de textos, la consideración del

metatexto, la fama del escritor y otros. A pesar de que la novela *La noche y sus aullidos* no llegó a ser un *best seller*, ya viene siendo tomado en cuenta como una novela de la historia o de la memoria importante para tener una visión integral del proceso de la literatura y la realidad peruana. Quizá no reúna las condiciones de producción, difusión y recepción de novelas como *Cinco esquinas* de Mario Vargas Llosa, pero la valía de un texto muchas veces es determinada por el tiempo y otros factores, como el contexto.

La novela *La noche y sus aullidos* fue ganadora por mayoría de la II Biental de Novela del Premio Copé Internacional 2009. Para nuestro análisis tomamos el texto publicado en Lima correspondiente a Ediciones Altazor de diciembre 2013. El lugar y la editorial le otorgan a la novela cierta prestancia e importancia, pues se ubica en un espacio en el que confluyen varias obras relacionadas al tema de la violencia. Así también lo demuestran los dispositivos de registro del texto literario. En la portada se puede apreciar una imagen en rojo sobre el trasfondo en blanco. Se trata de un campesino que camina llevando en su mano derecha un fusil. Al lado izquierdo hay un muro en el que se observa un dibujo alusivo al avance del ejército de Sendero Luminoso: un hombre agita la bandera con la hoz y el martillo mientras los combatientes marchan en su avanzada guerrera; al fondo, las llamas de la revolución van como encendiendo la pradera. El color rojo hace referencia a la situación de violencia que atraviesa el Perú; además es el color que identifica al Partido Comunista Peruano. Las solapas del libro contienen información acerca del autor y los libros publicados por Ediciones Altazor. El libro consta de 444 páginas con un formato limpio, claro y legible.

Texto y organización de la historia

La estructura externa de la novela tiene la siguiente configuración: el título, una dedicatoria, un epígrafe o copla, la nota del periodista, 28 capítulos más un epílogo.

El título, *La noche y sus aullidos*, es de carácter temático y simbólico. Traduce el estado de muerte, de dolor, de temor, muy relacionado al contenido de violencia que ofrece la novela. Los *aullidos* son las voces quejosas y prolongadas de los perros. Representan el miedo que invade los hogares, la alerta frente a la violencia, el grito de angustia ante la presencia de la muerte. A lo largo de la historia se tiene la presencia de los perros y sus ladridos: “Día y noche aullaban los perros”.⁶ Éstos no sólo son testigos de los hechos de violencia; también la viven y la sufren.

La dedicatoria va dirigida a *los culpables* de los hechos funestos. Es una dedicatoria irónica, crítica y de denuncia. El autor asume una posición cuestionadora, de llamada de atención, aunque de manera generalizadora.

El epígrafe es una copla popularizada por los sinchis. Constituye un canto de amedrentamiento o amenaza contra los “terroristas”. Pero también trasluce el estado de imposición del terror por parte de las huestes del gobierno en turno. Sutilmente se arguye que, con la fuerza de la violencia, se sofocará toda rebelión y todo problema que afecte la situación social imperante.

La nota que sigue, a modo de introducción o aclaración, corresponde a la enunciación del periodista, quien funciona también como transcriptor de las narraciones del personaje campesino llamado Clemente. A diferencia de los anteriores elementos paratextuales, esta nota cumple la función de otorgar al texto lo verosímil, pues introduce al lector en lo creíble de la enunciación referencial. Además, se desacredita a las demás versiones y referencias culturales que desarrollan el tema de la violencia porque “se han estado dando de una manera distinta”.⁷ Esta condición de “verdad” se acentúa al referirse que, por tener la posibilidad de ser una crónica, un testimonio o una experiencia, ha de respetarse el lenguaje oral y popular del principal narrador.

⁶ Sócrates Zuzunaga, *La noche y sus aullidos*, Lima, Altazor, 2013, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

Los 28 capítulos de la novela van numerados en romano. Cada capítulo posee 6 bloques o secuencias narrativas separadas o distinguidas por tres asteriscos. En el caso de los capítulos impares, la sexta secuencia la constituyen los “cuentos en tiempos de guerra”⁸ atribuidos al personaje José Carlos, hijo del gamonal Cipriano Gutiérrez. Son 14 cuentos que, a la par, también otorgan verismo y riqueza enunciativa a la narración. Como puede notarse hay una evidente planificación de la estructuración armónica o equilibrada de la novela. A pesar de que puede observarse que los capítulos XVI y XXVI sólo poseen 5 secuencias y que el capítulo XXV posee 7 secuencias, el equilibrio estructural prevalece. Esto obedece a un plan preconcebido y bien estudiado.

El epílogo de la novela posee una sola secuencia. Se cierra con la historia de Clemente y la supuesta derrota de los senderistas. Guarda, por tanto, un signo esperanzador para el protagonista.

En cuanto a la estructura interna, podemos colegir que el primer capítulo marca el inicio o presentación de la historia. Se presenta a Kolkamarka como el centro de las acciones y a sus habitantes como protagonistas. Se destaca a Clemente como el eje básico. La descripción de la vida y los quehaceres de los indígenas se muestran como pacíficos y llevaderos. Dicha situación solamente es interrumpida por las noticias de los alzados en armas. Desde allí, los acontecimientos siguen algunas líneas referenciales envueltas en las acciones de violencia. Tales líneas van en ascenso y cada una cuenta con sus propias tramas:

La historia de Clemente: su establecimiento en Kolkamarka, su amorío y formación de hogar con Anatolia, la pérdida de su familia y su sobrevivencia.
Acciones de los guerrilleros de Sendero Luminoso: sus razones diversas de rebelión, incursiones, adoctrinamientos y ajusticiamientos a gamonales y autoridades.

Acciones de los policías, ejército y ronderos: incursiones, torturas, violaciones, abusos y matanzas.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

Vivencias de los pobladores andinos: costumbres, creencias y cosmovisión, pobreza, sujeción y rebelión, amoríos y quehaceres.

El fragmentarismo en la presentación de la historia muestra un aparente caos en la estructuración, pues se dan saltos temporales y espaciales, cambios en los puntos de vista narrativos y entrecruzamiento de historias; sin embargo, la unidad y la coherencia radican en presentar como ejes a la topoíesis de Kolkamarka y a los hechos en torno a Clemente y los pobladores.

Después del desarrollo viene el cierre. Éste se da desde el capítulo xxvii hasta el epílogo. En relación a algunos personajes es cerrado; en cuanto a otros, abierto. Ya desde el capítulo xxvii sabemos que el periodista es hijo de Demetrio y Domitila, con lo cual se establece un desenlace sorpresivo. Más adelante, en el capítulo xxviii, se concluye con la historia de Tomascha. Y en el epílogo, último cierre, se finaliza con la historia de José Carluscha. Esto da al final un viso de esperanza para Clemente: “Cuando el hombre sale de tu choza, por la puerta entreabierta, ingresa un puñadito de aurora que se deposita en tu corazón como una esperanza...”⁹

La novela presenta una ampliación del referente espacial y social,¹⁰ lo que le confiere una riqueza y complejidad en el planteamiento estructural de hechos, temas y tramas. Sobre la base del modo de configuración indigenista se arriba a brindar una visión más panorámica. Sin embargo, la reiteración y vigencia de los temas indigenistas todavía perduran. Así tenemos el tema del despojo de tierras, casi al modo en que nos muestra Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*: “Se arrepiente, ahora, de haber hecho falsificar documentos para apropiarse de los mejores terrenos de la comunidad”.¹¹ El hecho trata del ajusticiamiento que los

⁹ *Ibid.*, p. 442.

¹⁰ Juan Alberto Osorio sustenta que el universo representado en la narrativa andina se amplía más en referencia al indigenismo. Véase *Sieteculebras*, núm. 8, 1995 y núm. 9, 2002.

¹¹ *Ibid.*, p. 129.

senderistas realizan a un gamonal acusado de abusador, violador y falsificador de documentos para apropiarse de las tierras de los campesinos. Más adelante también se desarrolla el tema del abigeato. Se narra el apresamiento y ajusticiamiento de un abigeo en Challwamarka “donde dizque luacusaron de ladrón, de roba-mujeres, hasta diaber matau a un pobre pastor, ya anciano, pa robarle su rebaño de ovejas...”¹² En suma, el conflicto entre gamonales e indígenas aparece como un sustrato común en la novela. Los gamonales y las autoridades son quienes abusan y cometen tropelías contra los indígenas. Los senderistas son quienes intervienen como los agentes principales que guardan los actos justicieros, no los agentes del gobierno o la policía. Por supuesto, la novela también desarrolla actos de excesos por parte de los rebeldes.

Los tópicos indigenistas también se sustentan en las relaciones intertextuales de la novela con otras del indigenismo, especialmente las de José María Arguedas, Ciro Alegría y José Carlos Mariátegui. En un pasaje se narra el escape de un toro durante la fiesta del Taytacha Apóstol San Santiago, lo que produce muchos muertos. Al final se da el toropukllay en el que los capeadores son traídos de Lima, la faena es muy difícil porque “decían, pues, que era un animal encantado que había salido del fondo de una laguna”.¹³ Como puede notarse, el parecido con los hechos relatados en la novela *Yawar Fiesta* de Arguedas en relación al Misitu y la faena del 28 de julio son muy evidentes. Asimismo, se hace referencia a los danzantes de tijera y al cuento “La agonía del Rasu Ñiti” de Arguedas.¹⁴ El pasaje constituye una síntesis de las costumbres culturales sincréticas que se manifiestan, de manera singular, en el mundo andino. En otro pasaje se narra que José Carlos Gutiérrez lee a los campesinos un segmento de la novela *El mundo es ancho y ajeno*

¹² *Ibid.*, p. 131.

¹³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 168-170.

de Ciro Alegría.¹⁵ Lo hace para justificar las causas de la rebelión de los senderistas, pues la famosa *ley* sólo beneficia a los poderosos.

La propensión a la historización textual propone al lector la veracidad de los hechos narrados, creando la verosimilitud. Ello se manifiesta al referirse a la presencia y a la historia de los morochucos de Pampa Cangallo y de Basilio Auqui.¹⁶ De los morochucos se dice: “*¡La historia cuenta que ellos pelearon a favor de nuestra independencia, con esos sus caballos chuscos y con solo sus lanzas y hondas rudimentarias!*” Son los mismos campesinos quienes dan cuenta de los hechos. Así se les otorga un *saber* que ya no los identifica como indios ignorantes y brutos, tal y como algunos narradores de indianismo hicieran. Acerca de Basilio Auqui se narra que fue rebelde ante las injusticias y opresión de los españoles ambiciosos de riquezas y esclavos: “Qué caray, este pampino altivo y rebelde sostuvo la bandera de la revolución y de la resistencia durante varios años”. Por un lado, los personajes que son compadres presentan la inquietud por esclarecer dudas e ignorancias; por el otro, se da la información cabal de la historia. De esta forma, los personajes alcanzan un nivel de ilustración cultural e histórica.

La historización de la novela presenta personajes y hechos de la vida real, lo que crea una atmósfera de realismo. El relato establece el inicio de la violencia refiriendo al gobierno del presidente Fernando Belaúnde Terry y al hecho de la quema de las ánforas electorales de Chuschi.¹⁷ El realismo de la novela también cumple un papel desmitificador de algunos de los hechos consignados como oficiales. Por ejemplo, cuando se narra el asunto de los ocho periodistas asesinados en Uchuraccay, se cuestiona la versión oficial. Según ésta, fueron los campesinos ignorantes quienes asesinaron a dichos periodistas. Se añade que la verdad está siendo distorsionada por ciertos intereses. Se hace alusión al informe de Mario Vargas Llosa sobre los sucesos de Uchuraccay. Se alude al escri-

¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 58-60.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

tor sin identificarlo tajantemente como alguien que oculta la verdad: “Entonces, hay quienes no quieren que se sepa la verdad de las cosas [...] Por ejemplo, ¿quiénes, compadre? Bueno, hay dizque uno que sabe escribir libros y es muy famoso”.¹⁸

La ampliación del referente se ajusta al uso de un discurso político que cuestiona el papel del gobierno en la difusión de la verdad de los hechos a través de los medios de información, a quienes utiliza de acuerdo a sus intereses. E ello se debe, según el narrador, que hasta los casos de Uchuraqay, Soqos, Pukayaku, Aqomarka, Kayara y otros se hayan archivado. Así, se afirma que “la verdad en estos tiempos es una cosa que está prohibida y es una ofensa al gobierno”.¹⁹ Del mismo modo se analiza el papel del Fondo Monetario Internacional y el del imperialismo norteamericano. No sólo hay conciencia de la situación de crisis y de conflicto a nivel nacional, sino que se le sitúa a un nivel internacional en la que ciertos organismos y países juegan un rol muy importante en la jerarquización económica y social. En esta toma de conciencia se revaloriza el acto de lectura como la vía del conocimiento de la verdad: “...y así me estoy enterando de las cosas que este gobierno está haciendo con nosotros”.²⁰ La guerra también se libra en terreno ajeno: los Estados Unidos. Allí se ha formado un comité de apoyo “a la revolución del Perú y al partido comunista del Perú”,²¹ por lo que, incluso, el conflicto alcanza un nivel más allá de lo meramente nacional.

Frente a la condición de ignorancia, pobreza y sometimiento, se opta por la concientización como medio para descubrir la realidad y pretender cambiarla. No sólo los campesinos pobres pueden alcanzar este nivel de conciencia; también los miembros de la clase acomodada, quienes incluso pueden abandonar las actitudes típicas de la clase a la cual pertenecen y optar por defender a las clases oprimidas. Es el caso

¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰ *Ibid.*, p. 338.

²¹ *Ibid.*, p. 235.

de José Carlos, el hijo del gamonal Cipriano, quien destaca por su inteligencia y amor por la justicia, virtudes a las que suma sus lecturas de libros prohibidos. Él se opone a su propio padre y a los de su clase social: “Pero, él era terco como un mulo y decía que el sistema imperante en el país debía de cambiar, que todos debíamos ser iguales ante la ley, que no debía haber ni pobres ni ricos en el país...”²²

En la construcción de lo verosímil también cuentan las referencias a las diversas prácticas y costumbres del mundo andino. Clemente reafirma el apego a su terruño, a su cultura. Por él asistimos a la negación de otras formas de actuar ante el mundo, sean estas modernas, centralistas u occidentales. Por ello dice: “Es que uno ha vivido en el campo, y en el campo quiere morir. Con sus cosas. Con sus costumbres...”²³ Manifiesta su optación a la sanación folclórica por medio de las yerbas, su dedicación a los trabajos de la chacra, su diversión en las fiestas patronales del pueblo. Se da información sobre las faenas comunales en la que participan los hombres, las mujeres y los niños. Se inicia con el *yarqa aspiy*²⁴ y, aunque se sabe que el trabajo en sí beneficia más al gamonal que a los mismos comuneros, estos lo realizan “más por tradición y costumbre que por obligación”.²⁵ Siguen a las faenas o labores de sembrío, otras ocupaciones como el *chakchar* la coca, contar historias y plantearse *watuchis*.²⁶ Otra costumbre a la que se hace referencia es la fiesta de los carnavales: “fiesta muy entretenida y alegre, en la cual participaban casi todos los habitantes del pueblo”.²⁷ Aunque constituye una fiesta de origen occidental, se enfatiza su adaptación por parte de los habitantes de Kolkamarka, quienes hablan quechua, beben chicha, bailan y cantan jocosamente sobre cuestiones existenciales, amorosas o políticas con cuestionamientos satíricos:

²² *Ibid.*, p. 69.

²³ *Ibid.*, p. 167.

²⁴ La limpieza de las acequias para los regadíos de sembríos.

²⁵ Zuzunaga, *op. cit.*, p. 195.

²⁶ Acertijos o adivinanzas en quechua.

²⁷ Zuzunaga, *op. cit.*, p. 277.

*Qué país es este país,
Qué pueblo es este pueblo,
Palomita de los montes,
Aquí las putas son congresistas
Y los ladrones son presidente.*²⁸

La inserción de las canciones es constante en la novela. Esto no sirve únicamente para la configuración polidiscursiva del texto; también funciona para manifestar las diversas vivencias de los personajes. A través de ellas se trasmite las vivencias, se revela la conciencia existencial, los estados afectivos y se da una visión de la condición política de manera humorística o carnavalesca.

A la construcción del realismo contribuyen los discursos ideológicos y políticos, principalmente los de los guerrilleros e indígenas. La cantidad de enunciaciones de esta naturaleza supera al de otros personajes, ya sea del ejército, la policía, de los gamonales o autoridades del gobierno. Sirve para fundamentar y explicar las razones de la crisis desde la óptica de la defensa de los pobres. Se dice que “no son solamente brechas económicas, sino los hay también brechas sociales y culturales”,²⁹ mismas que son responsabilidad del gobierno y que, por tanto, deberían ser subsanadas por éste. Esto conlleva una justificación de la rebelión, pues “existe el derecho a ejercer la violencia, que la gente se puede levantar con justa razón y con afán de hacer justicia”.³⁰ Es un discurso cargado de principios marxistas que constituye una perspectiva poco manifiesta en la narrativa de la violencia. Otros textos lo omiten, lo soslayan o desarrollan superficialmente. De ahí que sea un discurso cuestionador, crítico y hasta opuesto al de la oficialidad. Por tanto, no es novedoso que hasta las calificaciones y puntos de vista se inviertan, como cuando se afirma que “Terroristas son ellos, los del estado. Los

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Ibid.*, p. 274.

³⁰ *Ibid.*, pp. 274-275.

que matan de hambre al pueblo. Los que gobiernan solo para los ricos. Los que están vendiendo nuestra Patria al imperialismo. Los que, para hacer todo eso, utilizan el terror”.³¹

En este nivel discursivo se libra un conflicto, una lucha ideológica y política, en la cual el discurso de los agentes del gobierno, especialmente el de los militares, queda menoscabado. Éstos sólo se atienen a obedecer órdenes. Así lo advierte un personaje guerrillero al dirigirse a un indígena enrolado en las filas del ejército: “Pero, tienes que cumplir las órdenes, pues. Ya no hay caso. Órdenes son órdenes. Y las órdenes se tienen que cumplir, sin peros ni murmuraciones”.³² Las acciones se revisten con los discursos. Cuando éstos son vacíos o incoherentes, las acciones se deslegitimizan. Por tanto, según la enunciación del profesor a Tomascha, quien es como la conciencia del Partido revolucionario, “la peor violencia es aquella violencia que se ejerce desde el poder militar y económico, basada en la prepotencia y el abuso...”.³³ Esta afirmación desenmascara, desde la óptica del rebelde, la injusticia en el accionar y la farsa en el discurso tanto de los militares como de los del gobierno. Por otro lado, se dice “por eso nuestra violencia desde abajo no es otra cosa que una violencia legítima en defensa de nuestros derechos”.³⁴ Con dicha manifestación se justifica y fundamenta el accionar de los senderistas y se deja al del gobierno y sus agentes como opositores a los intereses y necesidades de las clases bajas.

No obstante, hay que dejar claro que este conflicto discursivo, aunque con preponderancia de los agentes rebeldes, muestra diversas posiciones ideológicas y políticas. En un pasaje, Clemente observa a los senderistas. El narrador omnisciente en segunda persona expresa el recuerdo y pensamiento del indígena sobre los rebeldes: “Según ellos, dizque,

³¹ *Ibid.*, pp. 286-287.

³² *Ibid.*, p. 287.

³³ *Ibid.*, p.291.

³⁴ *Loc. cit.*

todos amaban a los hombres y a la humanidad entera, en abstracto”.³⁵ No se trata de una certera afirmación, ya que denota alejamiento de lo que se propone mediante el *dizque*. Además, se asume un tono dudoso y hasta crítico con la expresión *en abstracto*. Por supuesto que los discursos poseen cargas diversas. No se plantean discursos políticos, sentimentales, psicológicos o existenciales en forma pura. Las expresiones de los personajes indígenas son discursos testimoniales, especialmente de una vida signada por la pobreza. La situación de pobreza y miseria no sólo es condición de quienes habitan el campo o la serranía. Cuando la violencia lleva olas de migrantes hacia la capital, éstos no encuentran oportunidades para sobrellevar dignamente sus vidas. Uno de estos personajes revela “bueno, ahora que me he venido a vivir a lima, mire dónde estoy, en este cerro de arena, en medio del desierto de Villa el Salvador, bajo un cielo gris, sufriendo todo tipo de necesidades”.³⁶ La pobreza está en todas partes, incluso en la misma capital; los pobres no tienen salida. El desencanto, la desilusión y la violencia para las clases bajas se encuentra en todas partes.

En consonancia al planteamiento de José María Mardones,³⁷ a la racionalidad lógico-científica planteada por los agentes del gobierno y los senderistas, se conjunciona y opone la racionalidad mítica, sustentada y practicada por los personajes andinos. Los discursos míticos se manifiestan ligados a los personajes; los hechos del mundo andino ofrecen una gama de tópicos y funciones literarias. Básicamente es un discurso en castellano con interferencias lingüísticas entre el castellano y el quechua. Es un discurso popular con elementos y sustrato gramatical del quechua.

La novela presenta historias provenientes del mundo andino, algunas hasta se remiten a épocas prehispánicas. Una de las historias narra el origen de la laguna de Aqomarca y de la princesa hermosa que la

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

³⁶ *Ibid.*, p. 300.

³⁷ Véase José Mardones, *El retorno del mito*, Madrid, Síntesis, 2000.

habita y encanta con su canto.³⁸ Son dos historias engarzadas distintas de las narraciones de violencia de la novela, incluyendo las historias de los catorce cuentos —con temas sobre la violencia— atribuidos a José Carlos. Por un lado, a manera de una interpolación, éstas sirven para establecer el *suspense*, brindar una suerte de respiro y pláceme al lector, sacándolo de la tensión de la historia base y otorgando al texto expansión temática. Hay juegos de valores como obediencia y desobediencia, culpabilidad y no culpabilidad, etc. También funciona como modelador de una cosmovisión sui géneris acerca de la realidad, pues confluyen elementos del mundo occidental y del mundo andino. La otra historia corresponde al origen del día y la noche, así como al de las calandrias y de las luciérnagas.³⁹ Ésta es una historia mítica andina en la que prima la disposición irrefutable del Taita Wiraqucha y el amor entre el sol y la luna. Constituye un muestrario de la concepción andina para explicar el universo y el origen de cuanto hay en ella. No sólo cumplen función de brindar una visión de la existencia de modos o percepciones distintas de modelar el universo, sino que interactúan con las otras visiones como complementariedad, riqueza en la concepción y de oposición a ciertos modelos impuestos. Priman las narraciones con una visión naturalista y animista, propias del mundo andino. Muchas veces el paisaje es idealizado o conflictivo, según la vivencia de los personajes: “Y, en todos los árboles, el viento también lloraba triste, con una tonada de gente, como si alguien estuviera lamentándose de un dolor profundo”.⁴⁰

Tales historias son parte del accionar de la vida cotidiana de los pobladores. Todos la comparten, aunque hay algunos versados como don Seferino, el Borrau, cuyos relatos son los más solicitados y preferidos. Una historia contada por éste es el del cura castigado y convertido en zorzal o *chiwaku* por Taita Dios a causa de pecar con las mujeres.⁴¹ Se

³⁸ Zuzunaga, *op. cit.*, p. 72.

³⁹ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 227.

⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

trata de un mito y de un relato moralista algo sarcástico y desmitificador de la conducta de los curas o sacerdotes. El momento de su enunciación entra en conflicto con la situación de violencia que se vive, pues “un senderista los estaba mirando con sus ojos medio molestos, como haciéndoles saber que ese no era un momento de risa, que la revolución era una cosa muy seria”.⁴² No se trata de un simple contraste, sino de un conflicto de intereses, de visiones y de actuación ante el mundo. Por un lado, la racionalidad lógico-científica trata de imponerse; por otra, la racionalidad mítica se sostiene como opuesto, complementario y una forma insoslayable de la convivencia natural de los pobladores.

En la obra abundan las referencias a las distintas creencias, especialmente las relacionadas al mundo andino. Los presagios funestos se manifiestan por múltiples señales. Doña Jacoba exclama “¡*Qué se nos estará viniendo!*; *Escucha*, Tomascha! ¡Harto feo están cantando los tukos en la quebrada!”⁴³ Jacoba tiene el pensamiento y la creencia andina. Tomás trata de calmarla y le pide rezar a los Taytachas del Cielo. Él tiene el pensamiento y la creencia occidentalizada. Seguidamente, el narrador cuenta que algunos cuyes chillan —un signo negativo— para después refrendarse aún más cuando Jacoba dice que “Es que mistá amargando harto la boca y eso es mala señal”, otra señal que los andinos creen como mal augurio. Las señales malignas de ciertos animales es una constante. Se dice “Así lo habías visto aullar, en algunas noches de luna, cuando un agorero tuco se ponía a graznar en las higueras de las chacras vecinas”.⁴⁴ Tanto los ladridos, el aullar de los perros y la presencia de los búhos van a la par de los hechos infaustos; pero también hay otros elementos como “Una mosca azul, una chiririnqa mal agüera, ronda con insistencia por todos los rincones del recinto militar”.⁴⁵ El moscardón es también señal reiterativa de muerte. Y así se dan las repe-

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ *Ibid.*, p. 105. Los *tukos* —búhos— son considerados aves malagüeras.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 199.

ticiones de elementos que anuncian la violencia y la muerte: “De la parte de arriba surgió un apagado graznido de lechuza”;⁴⁶ “¿Acaso?, aquella noche, un tuco de mal augurio cantó bien horrible desde una higuera de la huerta”.⁴⁷

Algunas creencias provenientes del imaginario colectivo funcionan como correctivos de las malas conductas. Tal es el caso de los chicharrones que prepara la madre del Opa Teodosio: “la anciana madre del retardado hace chicharrones con la carne de los niños malcriados, que no obedecen los mandatos de sus progenitores”.⁴⁸ En el pueblo existe una moral justa, de ahí que los malos comportamientos sean sancionados a fin de velar por las buenas conductas. Las creencias dirigen las acciones de los pueblerinos. Entre estas creencias utilizadas para atemorizar a los pobladores tenemos el que nos refiere el pastor Clemente: “sin dejar de pensar en que algún pishtako me habría degollado para sacarme la grasa del cuerpo...”⁴⁹ En otro pasaje, Tomascha cree que a las muchachas alunadas se les tumba en los pastizales. El profesor desdice la idea; pero Tomascha cree, como los demás pobladores en tales fantasías: “Eso es muy cierto, profe, ¡el mismito sacristán de la iglesia afirma haber visto a ese fantasma que deambula por los escalones del campanario!”.⁵⁰ En la novela entran en conflicto y conviven las racionalidades occidentales y andinas.

La religión católica-cristiana se impone con su fe, específicamente a través del Taitacha Apóstol San Santiago y la Virgen del Rosario. Sin embargo, se halla en clara relación con los dioses tutelares del mundo andino. La creencia en los dioses constituye una búsqueda de protección, de armonía y de solución a los problemas. En muchos casos es

⁴⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 217. El degollador o *pishtako* data todavía de la época colonial. Tiene vigencia en el imaginario colectivo, especialmente, en el andino.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 229.

inútil, lo que concluye en la desmitificación y hasta en la irreverencia crítica y sarcástica.

Para los pobladores el Apóstol Santiago es poderoso —“Pero, es milagroso nuestro Taitacha Apóstol San Santiago, hijo. Nuay cristiano de muchas leguas a la redonda que no cuente un milagro o una gracia concedida”⁵¹—, por ello se dan las adoraciones y la fiesta en su honor. Lo mismo sucede con la Virgen del Rosario, a quien hasta la sacan en procesión antes de su celebración debido a que “Es que dizque es pa que nos libre de la cólera de los milikos y de los senderistas que yastán por aquí cerca, señor...”⁵² Sin embargo, en la realidad de los hechos de la novela los dioses están ausentes o no tienen ningún efecto. La primera desacreditación del poder divino se da cuando Clemente y su mujer suplican para tener más hijos. Los dioses occidentales como el Apóstol San Santiago, la Virgen de las Nieves o el santo San Martín de Porres no atienden sus pedidos: “ni los apus tutelares de toda la provincia, como el Sarasara, el Solimana o el Aukiwatu, dieron señales de escuchar el pedido de ustedes”.⁵³ Los esposos quedan sin tener más hijos. Lo peor es que más adelante, a pesar de la fe y los ruegos a los indistintos dioses, Clemente pierde a su mujer y su hijastro. En ocasiones, los mismos creyentes desdicen a las deidades, más si van transculturándose. Es el caso de Tomascha, de quien Clemente cuenta que “hasta renegaba de nuestro Taita Dios, de quien decía que era un dios muy injusto al permitir que los ricos abusen mucho de los pobres”.⁵⁴ Son los mismos indígenas quienes refieren su discrepancia con dios y su voluntad. Más adelante el indio Leoncio manifiesta: “...no sé si será verdad —perdone el atrevimiento— eso de que Taita Dios existe, que yo ya estoy dudando

⁵¹ *Ibid.*, p. 219.

⁵² *Ibid.*, p. 254.

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

de eso...”.⁵⁵ Él mismo sostiene que, por tanta injusticia e inmoralidad, ya no respeta a la Santa Religión, la católica.

Lo más desconcertante y sorprendente es lo que se cree y piensa sobre el Apóstol San Santiago, muy aparte que hace milagros y da bendiciones: “Si la fiesta contentaba al santo patrón, aumentaban las cosechas y el ganado de los pobladores. Pero, si no, había sequía y los animales morían de hambre”.⁵⁶ Es la vieja y consabida idea según la cual las acciones benéficas o maléficas de los dioses —básicamente occidentales— dependen de las ofrendas, los rezos o fiestas que el hombre les ofrece. Por eso algunos dicen que el Apóstol visita los pueblos para verificar si se le dan los tributos respectivos; otros afirman que recorre las iglesias “donde se adoraban a las vírgenes, con las que dizque mantenía relaciones amorosas, que por demás ya era sabido su fama de mujeriego y galán nato...”.⁵⁷ Esta modelización divina responde a la configuración de un mundo paternalista y machista. La mujer es presa de la dominancia jerárquica de los varones, de una especie de tradición ya establecida y de las situaciones de violencia, donde son más vulnerables. Los gamonales y autoridades pueden disponer fácilmente de las mujeres por el poder que ostentan. A ellos se suman los curas. En un pasaje, el personaje Leoncio Quispe expresa que “hasta nuestro castellano tiene sus motes y nuestro taita cura tiene sus mujeres”,⁵⁸ lo cual es tomado como algo normal o natural. El mismo Leoncio aprovecha su condición de músico para asistir a fiestas y borracheras y aprovecharse de las mujeres: “por lo que las cholitas casadas o no casadas iban perdiendo la compostura, y al final iban cayendo en estos mis lindos brazos, todas calientitas y jodedoras”.⁵⁹ También están otros personajes de distinta condición, como el arriero don Jacinto Huilca, quien tener muchas mujeres e hijos, defiende como

⁵⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 294.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

algo normal la injusta situación. En este mundo, las mujeres son objetos de los placeres carnales. No tienen derechos ni justicia, menos cuando son violadas por los militares en los tiempos de guerra. No obstante, se idealiza a la mujer andina. Clemente configura poéticamente a Anatolia con elementos del mundo andino; sin embargo, termina derrotada por el mundo brutal de los machos dominantes.

La novela gana en su variedad de temas. A la recarga de la tensión y la violencia se le alterna la gracia y el humor de la historia del Opa Teodosio. Al final, éste se une a la loca o Wita Sebastiana y se reintegra a la vida social; pero la violencia trunca esa dicha con sus muertes. Las reiteraciones de hechos y temas, las redundancias muchas veces infundadas y las anticipaciones no justificadas que le restan sorpresa y densidad a la narración, convierten a esta novela más o menos extensa en un texto que podría ser más versátil y nutrido.

CONCLUSIONES

La poética de la novela *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga conjunta creativamente aportes de la novela contemporánea, del neoindigenismo, del realismo mágico y la novela histórica para constituirse como novela andina de la violencia.

Es una novela que ofrece una perspectiva distinta que visibiliza las condiciones de las clases empobrecidas y rebeldes, sujetos subalternos que pertenecen y están ligados a la cultura e historia andina. De este modo, contribuye a llenar vacíos u omisiones en la visión integral de la literatura y su referente a partir del tema de la violencia socio-política.

Es una exploración, muestra y propuesta de una realidad múltiple o heterogénea, colectiva e individual, sincrética, transcultural, problemática y ampliada desde lo espacial, social, cultural, histórico, etc.

La obra capitaliza el discurso castellano regional, popular, oral y resalta la presencia del quechua en constitución de una lengua andina en la literatura.

Presenta una estructura más o menos equilibrada con buen manejo de técnicas narrativas actuales, lo pluridiscursivo y la focalización múltiple, así como de las relaciones de intertextualidad del texto y su mundo con el mundo externo y otros discursos o textos.

Sin duda, es fuente útil a los estudios multi e interdisciplinarios por la gama de informaciones diversas que configura.

Resalta el testimonio y la memoria como crítica, cuestionamiento, denuncia y lección de los sucesos de violencia. También constituye la reafirmación de los valores de la cultura andina y, finalmente, apertura la esperanza hacia un nuevo mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bobes, María del Carmen, *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.
- García, Eugenio, *La memoria, el testimonio y el hombre capaz como claves en la novela La noche y sus aullidos de Sócrates Zuzunaga Huaita*, 2015 (tesis de pregrado, Universidad Nacional de San Marcos).
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1972.
- Huamán, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- Mardones, José, *El retorno del mito*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.
- Zuzunaga, Sócrates, *La noche y sus aullidos*, Lima, Ediciones Altazor, 2013.

PREMONICIÓN Y MEMORIA
EN *LA SANGRE, EL POLVO, LA NIEVE*

*Gabriel Hernández Soto**

INTRODUCCIÓN

La literatura andina reciente se ha caracterizado por representar la realidad mediante técnicas y perspectivas posmodernas. Es una narrativa que “ficcionaliza problemas sociales e históricos recientes como el conflicto armado interno, el racismo y la migración del campo a las ciudades”.¹ *La sangre, el polvo, la nieve* (2010), de Karina Pacheco Medrano, relata la historia de una mujer perteneciente a la pequeña burguesía cusqueña de la primera mitad del siglo xx. La obra elude la forma del testimonio o el recuerdo; es la reconstrucción que el hijo de la protagonista lleva a cabo años después de la muerte de ésta. El texto que escribe está conformado por los recuerdos de su madre, pasajes incompletos que configuran una historia fragmentaria contada —y ocultada hábilmente— a lo largo de décadas. De la “historia de Giralda” se desprenden historias

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

¹ Milton André Ramos, “La literatura cuzqueña: historiografía y panorama”, en *Entre caníbales*, vol. 1, núm. 6, 2017, p. 151.

enmarcadas: la “historia de Rafael”, su primer esposo; la “historia de los cuatro alumnos de Rafael”, asesinados en Sacsayhuamán; y la “historia de una tortura de indígenas” durante el siglo XIX.

Si bien la representación literaria del injusto sistema social andino es un tema recurrente en la literatura peruana desde hace décadas, la narrativa actual emplea nuevas perspectivas para contar esas historias. Por ejemplo, la literatura andina contemporánea escrita por mujeres “enfoca más precisamente el tema de la maternidad y de las relaciones intergeneracionales que dan lugar a una redefinición del sujeto femenino como agente de su historia familiar, así como de la historia nacional peruana”.² Una lectura realizada desde otro horizonte muestra que *La nieve, el polvo, la sangre* actualiza el mito de la cosmovisión andina; la configuración de los personajes, el tiempo-espacio de la narración y el tema responde a esa visión particular del mundo. Este aspecto, además, revela el vínculo con las generaciones anteriores; principalmente, la relaciona con la tradición transculturada.³

Por ese motivo, planteamos que *La sangre, el polvo, la nieve* se plantea como una actualización del mito. Basamos nuestro análisis en una idea claramente explicada por Mauro Félix Mamani Macedo: “el pensamiento mítico andino es fundamental para explicar sus productos culturales, por ello exige al lector el conocimiento de fuentes antropológicas, lingüísticas y sociológicas para entender la potencia de esta cultura. Un elemento vertebral es el mito de la muerte, que expone la idea de que existe un pasado que no pasa”.⁴

² Lise Segas y Félix Terrones, “Presentación: la nueva novela latinoamericana sin límites”, en *América sin Nombre*, núm. 24, 2019, p. 15.

³ Véase Sara Vieira, “Oralidad, simbolismo y mundo mítico andino en ‘Orovilca’”, en *Escritura y pensamiento*, vol. 16, núm. 32, 2013, pp. 89-109.

⁴ Mauro Félix Mamani Macedo, “*Abayu-watan*: una categoría andina para explicar nuestra cultura”, en *Caracol*, núm. 9, 2015, p. 124.

EL MITO

El estudio del mito desde la perspectiva occidental se encuentra sesgado por la visión eurocéntrica. La modernidad surgida con el Renacimiento instauró el antropocentrismo; desde entonces, el racionalismo se puede entender como un alejamiento cuasi-absoluto del pensamiento mítico. Menciono cuasi-absoluto porque es evidente que la suplantación del mito por la razón está fundamentada en la instauración del mito judeocristiano durante la Edad Media. En el derrotero intelectual que va del pensamiento agustiniano-tomista y la imposición del dogma cristiano a la aparición del racionalismo cartesiano es factible advertir la paulatina imposición —en Europa— de la verdad como un concepto unívoco. Obviamente, la mentalidad occidental afirma que los mitos son la expresión propia de sociedades primitivas; sin embargo, la Conquista española de los territorios allende el Atlántico demuestra que la razón europea y la verdad cristiana no son conceptos antagónicos. Es más, se trata de conceptos complementarios.

La perspectiva occidental fundamentó las investigaciones elaboradas en torno al mito durante el siglo xx. La clasificación tradicional de éstos reduce la relación mito-humanidad al estudio de los tiempos primigenios o al de las sociedades primitivas. Desde esa visión resulta imposible identificar al mito como una respuesta o explicación actual capaz de fundamentar la conducta humana.

Una primera y necesaria consideración es que estas visiones sociológicas tanto como las estructuralistas (aceptada en intérpretes como Malinowski y Lévi-Strauss, por ejemplo) cometen dos importantes “errores” u olvidos interpretativos. El primero es que, al hacer eje sólo en los aspectos funcionales, se pasa por alto el contenido simbólico, y lo simbólico en las cosmovisiones andinas es por excelencia una fuente de conocimiento. Por tanto, cuando los mitos hablan de la naturaleza, la Tierra, los astros, éstos no están separados de la vida de los hombres, no pertenecen a otro

orden, no se trata de un relato cósmico, por un lado, y un relato humano por el otro.⁵

El error consiste en omitir el aspecto simbólico del mito y, principalmente, en entenderlo exclusivamente como un relato sobre los orígenes. Para esa postura colonialista resulta imposible comprender al mito andino como una narración vigente que, conforme a las personas que lo (re)producen, se modifica constantemente y, por ende, su manifestación signica también resulta transformada: “Es en la vida diaria que los actores sociales manipulan su cultura y la transforman; es allí también donde los mitos y rituales ganan o pierden importancia”.⁶ El mito andino se manifiesta a través de formas actuales que atienden a las circunstancias de sus (re)creadores, que no son otros que quienes lo utilizan cotidianamente.

La característica actual del mito sólo puede advertirse si se escapa de la falacia moderna colonialista desde la cual, incluso hoy, se realizan los estudios en torno al mito. Esto resulta evidente sobre todo cuando dicho análisis concierne a culturas en las que el mito aún es un relato vivo. En este estudio entendemos el mito en su sentido amplio:

hablo del mito en un sentido amplio. Y así me refiero tanto a la narración que transmite el pasado verídico de un grupo humano, legitima su vida social y comunica su sabiduría, como a la idea-fuerza que le da esperanza y capacidad de movilización. La tercera es que hablo del mito andino también en sentido amplio, pues me refiero a los mitos actuales recogidos por los etnógrafos en su trabajo de campo, a los mitos prehispánicos transmitidos por los cronistas, aunque estos deban ser sometidos a una cuidadosa

⁵ Manuel Fontela, “Cosmovisión y mito: notas para un acercamiento filosófico al mundo andino”, en *Revista Alternativa*, núm. 7, 2º semestre, 2017, p. 84.

⁶ Marisol de la Cadena, “De utopías y contrahegemonías: el proceso de la cultura popular”, en *Revista andina*, vol. 8, núm. 1, 1990, p. 67.

hermenéutica para conocer su auténtica versión, y a los mitos que han surgido del encuentro del mundo andino con el occidental...⁷

Es menester comprender que, a diferencia de los antiguos mitos greco-latinos —la expresión de una cultura desaparecida—, los andinos son “mitos vivos” cuya preponderancia en la vida de las personas todavía se halla activa y, por lo tanto, se presentan de maneras que, si bien pueden tener su origen en un pasado, corresponden a las necesidades actuales. No se trata de representaciones encasilladas en la continua repetición de una única forma organizada a partir de un formato ortodoxo e invariable cuya configuración obedece a un erróneo respeto por el pasado antiquísimo.

Esta perspectiva plantea, además, una crítica a la identificación de la cultura andina como una expresión originada durante el periodo colonial, es decir, pone en entredicho que ésta sea consecuencia del supuesto mestizaje mediante el cual se conformaron nuestras diversas identidades latinoamericanas. Que la construcción de los templos cristianos se realizase a partir de la destrucción de los templos incaicos demuestra que lo andino no es fruto de una feliz(?) mezcla cultural. Ahora bien, afirmar que la Conquista supuso la destrucción del mundo andino es un equívoco total.

Han pasado cinco siglos del encuentro de dos mundos. Aún pervive en el imaginario andino, en el sustrato creencias del hombre del ande, los mitos que lo han acompañado a lo largo de milenios. Conforman el sustentáculo de su identidad andina. Los sistemáticos intentos de “extirpación de idolatrías” encomendados a los misioneros no lograron resultados duraderos, fuera quizá de un sincretismo entre la nueva fe y la religión ancestral. Y también se mantiene una concepción utopista del mundo, que se basa en

⁷ Manuel M. Marzal, “El mito en el mundo andino ayer y hoy”, en *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 13, núm. 13, 1995, p. 7.

el pasado incaico, y se expresa en la relación estrecha entre los hombres, la solidaridad y la tendencia al trabajo armonioso en común.⁸

Merced a esto es posible colegir que el mito se actualiza constantemente. A pesar de haber sido fraguado siglos atrás, no es una obra terminada —perfecta—; más bien, es una respuesta vital en constante adecuación a las situaciones sociales y, por tanto, en recurrente (re)construcción. Dado que adquiere nuevas formas, es posible identificar su evolución tanto semántica —lo que significa— como artística —cómo se (re)presenta—. Por consiguiente, la persistencia del mito puede advertirse en la literatura peruana como una poética, no solamente como un tema ahíto de nostalgia.⁹ La lectura de una obra narrativa como *El polvo, la sangre, la nieve* no puede dejar de atender a esta cosmovisión, ya que ésta es la que organiza —y explica— su insólita conformación.

ESPACIO Y TIEMPO

Al igual que en la versión europea, el mito andino refiere un pasaje importante de la historia. La diferencia radica en su permanencia. Mientras que el primero explica cómo una sociedad entendía el cosmos, el segundo explica tanto el origen como el presente e, incluso, el futuro: “el mito es un hatun karu willakuy que refiere a un acontecimiento real del mundo quechua-andino ubicado en algún punto del tiempo, un hito importante en la configuración de la historia de los pueblos. No es una invención, sino una realidad que orienta y explica el pasado, el

⁸ Javier Mariátegui, “Pensamiento mítico y mundo andino”, en *Ius et veritas*, núm. 19, 1999, p. 353.

⁹ Véase Mercedes López-Baralt, “El retorno del Inca rey en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkarrí a la poesía quechua urbana de hoy”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 31, núm. 1, 2004, p. 25.

presente y el devenir”.¹⁰ En esa actualidad y capacidad de augurio radica la importancia que mantiene al mito andino vigente.

Desde la óptica occidental deberíamos asentar que *La sangre, el polvo, la nieve* se plantea como una narración fragmentaria metaficcional en la que se narran distintos pasajes de la historia del Cusco desde la perspectiva de la memoria femenina —Giralda—. También sería factible mencionar que la novela contrapone dos espacios: afuera-dentro. El afuera de la acción y el adentro de la escritura; el afuera de Sacsayhuamán —donde ocurren un festín y, más tarde, un asesinato múltiple— y el adentro de la casona cusqueña —donde ocurren un asesinato indígena y un ajuste de cuentas—. Este análisis explicaría que la novela se inserta en la narrativa posmoderna. Si bien tal análisis puede ser certero, tal perspectiva no logra dar cuenta del fundamento de tal estructura ni logra explicar la relación semántica de esos pasajes. Para establecer ese vínculo es preciso atender al mito.

En la estructura fragmentaria de *La sangre, el polvo, la nieve* destacan dos escenas escenificadas en Sacsayhuamán. Si bien están separadas por varios lustros, se hallan unidas semánticamente: el regocijo de la primera anuncia la desgracia de la segunda. Esa diada se explica, a su vez, por una escena ocurrida durante el siglo XIX en la que un comerciante aliado del poder *misti* tortura y asesina a los representantes de una comunidad indígena llegados al Cusco para exigir, a las instituciones de gobierno, el reconocimiento legal a las *escrituras* coloniales que demuestran su legítima posesión de las tierras comunales, las cuales han sido usurpadas por el hacendado blanco protegido por ese mismo orden al que solicitan justicia. Todo esto justifica que la construcción de la novela, realizada desde un tiempo —presente de la enunciación— muy alejado de la acción descrita, se articule de manera fragmentaria y laberíntica. La lógica que organiza esa estructura solamente puede ser inteligible a partir del conocimiento del mito y su particular conformación poética.

¹⁰ Carlos Huamán López, “Wayno, mito y símbolo de la cosmovisión quechua andina”, en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 13, núm. 49, 2005, p. 50.

La primera escena ocurre en 1929. Los amigos del círculo de Rafael, el profesor de ideas comunistas que se ha erigido como el líder moral e intelectual de una generación, celebran una reunión —un auténtico banquete— en las ruinas de Sacsayhuamán.

Ya había anochecido cuando por fin arribaron a la explanada de Sacsayhuamán. Los megalitos de granito encajado perfectamente unos con otros refulgían, extrayendo de los visitantes las perennes preguntas sobre cómo, por qué, para qué fueron erigidos de esa manera.

¿Dónde comenzamos?, preguntó el primer hombre

... Silencio en la extensión de latitudes inertes.

Sergio comenzó a declamar su poesía, mientras los demás se iban acomodando a su rededor...¹¹

El banquete es una extensión festiva de las tertulias organizadas en la casa del matrimonio Rafael-Giralda. Estos personajes simbolizan la unión entre el mundo andino y el mundo moderno, un tópico de la mitología andina. En la casa del joven matrimonio se reunían los antiguos alumnos de Rafael —ahora universitarios que han organizado huelgas y sindicatos estudiantiles en aras de conseguir la inclusión de la comunidad indígena en esa institución académica— y artistas e intelectuales de paso por el Cusco. En suma, en la mesa de Rafael y Giralda se congregan los símbolos de una nueva sociedad andina cuyo objetivo primordial es restituir la justicia social, es decir, (re)ordenar el caos provocado por la Conquista y continuado por los estados nacionales desde el siglo XIX. La celebración de ese banquete constituye, de esta manera, la conversión del mito en utopía.¹²

¹¹ Karina Pacheco Medrano, *La nieve, el polvo, la nieve*, Lima, Editorial San Marcos, 2010, p. 81. En adelante, indicaremos la página entre paréntesis al interior del texto.

¹² Hélène Roy explica que “En todos los Andes, el Inca sigue siendo celebrado como una figura eminentemente simbólica. Muchas veces asociado a un ideal de justicia, inauguró en el imaginario colectivo un régimen de felicidad”. “El inca y su refugio mítico: Espacio de regeneración y de resistencia”, en *Diálogo andino*, núm. 54, 2017, p. 103.

El espacio donde se desarrolla ese festín utópico tiene un cariz simbólico. Las ruinas de Sacsayhuamán representan el pasado de esplendor que, conforme el mito andino explica, habrá de ser restituido por el héroe restaurador. No existe casualidad alguna ni en el motivo ni en la conformación de los asistentes ni en el escenario elegido. El objetivo del banquete era, justamente, reflexionar y debatir el estado de la sociedad peruana y las posibilidades que el avance progresista impulsado por Rafael y sus discípulos ofrecía a la comunidad andina. La celebración política, sin embargo, adquiere otro cariz merced a un acto irreflexivo e intempestivo: los futuros alumnos rafaelistas, quienes serán asesinados en ese mismo lugar décadas después, comienzan a danzar y cantar alrededor de la fogata. La efusividad de los infantes contagia a los convidados al banquete; la reflexión política deviene celebración, es decir, la tertulia da paso al rito.

No es casual que las acciones lúdicas de los participantes más pequeños, quienes tendrán una importancia sustancial en la segunda parte de la diada, transformen una discusión política en un acto celebratorio de la utopía. Ese aspecto no es un hecho vacío; es simbólico. Se trata de la esperanza en un futuro promisorio que, fundado en la cooperación y el compromiso social, invertirá el (des)orden instaurado por la Conquista. Ese nuevo orden no puede entenderse sino como una restauración del orden perdido. De ahí que la música elegida por Giralda —una colección de huaynos— presente un alto talante simbólico.

Tampoco es casual que la euforia propiciada por la transformación de la tertulia política en rito propiciatorio desemboque en la aparición de dos de los aspectos míticos más importantes en la novela: la (re) presentación como una herramienta de la memoria y la intención por “dominar” al tiempo:

A Giralda le hubiera gustado grabar para siempre ese momento. A otro adulto se le debió ocurrir lo mismo: abandonó la tertulia política y se arrimó a la fogata porque él sí podía grabarlo. De su morral, Domingo

Panato, joven pintor arequipeño, extrajo un lápiz y su cuaderno de dibujo. Ese debió ser el boceto de una de sus pinturas hoy en día más valoradas: “El paraíso existe”. Y esa noche eran esos niños bailando descalzos sobre la explanada central del que un día fuera un templo inca. Cuatro siglos después, la alegría de esos niños parecía una ofrenda (pp. 82-83).

La reunión quedará plasmada en un cuadro cuyo mesianismo captura, para siempre, la utopía andina. Ésta no implica al futuro, en el sentido occidental del tiempo —un porvenir—; anuncia, más bien, un retorno al orden.¹³ La concepción mítica del tiempo consiste en comprender que éste no es lineal ni sucesivo; el tiempo es un laberinto que habrá de repetirse y, merced a ello, es capaz de otorgar la posibilidad de (re) ordenar el caos.

La concepción mítica andina permite comprender el significado profundo de la repetición del tiempo; por consiguiente, hace factible identificar la importancia de la escena ocurrida dieciséis años después en Sacsayhuamán. El motivo de ésta es, supuestamente, realizar un homenaje a Rafael justo el día en que se cumple un año más de su muerte —en esa fecha también se celebra la independencia del Perú, lo cual demuestra el cariz simbólico del personaje—. Esta vez, empero, el sino muestra su otra faz. Si la primera reunión revela la utopía, la segunda demuestra su imposibilidad: los cuatro rafaelinos son asesinados por los militares. El tinte mesiánico del primer pasaje había surgido de la esperanza andina en la restauración del cosmos; sin embargo, esa utopía fue derrotada y aniquilada por el poder militar criollo, la versión actual del imperio colonial. La desgracia se repite porque, infortunadamente, el tiempo es una constante repetición.¹⁴

El asesinato de los jóvenes rafaelinos resulta incomprensible si no se atiende al significado mítico del magisterio. A través de su labor

¹³ Véase Franklin Pease García Yrigoyen, “Las versiones del Mito de Inkarrí”, en *Revista de la Universidad Católica*, núm. 2, 1977, p. 28.

¹⁴ Véase David Cahill, *Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999, p. 5.

como profesor de educación inicial, Rafael había logrado inculcar en sus alumnos la consciencia social de la cual surge el anhelo por la (re) instauración de la justicia. Su movimiento social tenía como fin último el suprimir la jerarquía racial impuesta por los europeos durante la Conquista, la cual ha amparado y justificado —hasta nuestros días— los excesos y atrocidades cometidos por los *mistis* en contra de la población indígena. Con el paso del tiempo, la casa que comparte con Giralda se convirtió en el centro de la actividad cultural y política de la resistencia andina. El festín relatado en la primera escena ocurrida en Sacsayhuamán representa el punto álgido de la influencia de Rafael en la sociedad cusqueña. La segunda escena es, en más de un sentido, la versión opuesta de aquel convite:

El abrigo que más usaba en invierno era uno marrón heredado de su padre, que le sentaba bastante holgado. La noche de agosto de 1945 en que lo mataron, tenía puesto ese abrigo. En uno de sus bolsillos, la policía encontró *Los miserables*, en una edición antigua que había pertenecido a Rafael T., nombre que figuraba en la primera página. Hallaron el libro, pero no la papeleta que había inserta en él: una papeleta con la firma de Miguel Salgado en la que convocaba a Eliecer a un homenaje secreto en memoria del propietario del libro en el lugar donde de niños varias veces acudieron con Rafael para recibir sus clases de Historia. (p. 18)

Desde la óptica occidental, la escena trágica reúne a los antiguos alumnos de Rafael en un acto conmemorativo, es decir, se celebra el acto recordatorio de un suceso irrepetible. El significado profundo de esa reunión no proviene, obviamente, de la tradición occidental; se trata de un rasgo propio de la filosofía andina, sistema de pensamiento donde el maestro no muere debido a que sigue vivo en sus discípulos.¹⁵

¹⁵ Mauro Félix Mamani Macedo explica cuál es la visión andina del profesorado: “También hay un ahayu-watan operador de acciones que ‘hace hacer’, como la ejecución de una obra inconclusa que han dejado otros (por ejemplo, una venganza). Por ello, explica Churata, es que a veces, en la lógica de lo letrado, se vuelven inexplicables acciones de un

Las dos escenas proponen una lectura compleja, ya que la semiosis ocurre por contraste. El optimismo de la primera escena marcó el destino de los participantes, incluso el de los más jóvenes. En esa fiesta, signada por el utopismo y la esperanza, los alumnos de Rafael habrían encontrado el motivo que guiaría su existencia. Trágicamente, esto sólo puede significar que aquel instante gozoso anuncia su infausta muerte:

Seguía siendo temprano y todavía no empezaba a nevar. A Andrés siempre le había gustado caminar descalzo por Sacsayhuamán; conoció ese placer muy joven, cuando fue uno de los niños que el último plenilunio de 1929 bailó sin zapatos ni calcetines alrededor de una hoguera, bajo la música de un violín y el murmullo de voces adultas, todas conocidas, que hablaban de sus grandes expectativas para las décadas que estaban por nacer (p. 188).

Sólo es posible acceder a ese conocimiento si se atiende a la conformación mítica del espacio y del tiempo. La interpretación realizada desde la perspectiva occidental establecería una secuencia: primero, los personajes celebran; después, son asesinados. Para indicar esa lógica literariamente se emplearía el *suspense*. No se anunciaría el desenlace del segundo pasaje o éste se presentaría sin que la identidad de los asesinos o el motivo del crimen fuesen develados. Se utilizaría, en suma, la forma básica de la narrativa detectivesca. En cambio, *La nieve, el polvo, la sangre* presenta una estructura *sui generis* en la que la primera escena es el funesto anuncio de la segunda. Esto se debe a que la organización de la novela responde a la concepción mítica del tiempo, no a la forma

ser que no parecen ser congruentes con sus actos, cuando realmente han sido impulsadas por una fuerza, porque su corazón aloja a ese ahayu, huésped poderoso que induce a las acciones. Precisamente, uno de los que ejemplifica este accionar es el ahayu-watan artístico y académico. Una forma en que opera el ahayu-watan en este nivel es prolongando su idea y su talento en sus discípulos; de esta forma se presenta en la pintura, en la música o en el discurso académico”. Mamani, *op. cit.*, p. 119.

occidental de entender lo literario. Se trata de una poética que devela el vínculo entre una historia inmemorial y los hechos actuales.¹⁶

La importancia que el *suspense* posee en la narrativa occidental es sustituida por la premonición, una de las formas míticas de la memoria. Desde el inicio de la novela sabemos que la segunda escena ha ocurrido; conocemos muy bien que los cuatro amigos rafaelistas han sido asesinados en Sacsayhuamán. Dicha estrategia es constante a lo largo de la novela. Cada que se describe a un personaje, se anuncia su mortal futuro: “La penúltima noche de agosto de 1945, Eliecer, joven abogado y poeta, el hijo mayor de Fortunato, sería uno de los cuatro amigos en morir con un tiro en la sien, en las faldas de Sacsayhuamán, mientras el viento arreaba infinidad de copos de nieve” (p. 41). La relación entre las escenas principales —el banquete y el ajusticiamiento— es la de causa-consecuencia, pero ésta no se desarrolla en el sentido sucesivo del tiempo moderno occidental. Se trata de una secuencia lógica configurada a través de la analepsis y la prolepsis enunciadas por las distintas voces que “hablan” al interior de la historia, es decir, mediante una narración que sustituye el suspenso por la premonición y la memoria. Esta lógica narrativa, evidentemente, no corresponde a la lógica occidental, donde el tiempo es lineal y sucesivo; esa configuración atiende a la lógica andina.¹⁷

La premonición se manifiesta a través de la relación entre el tiempo cronológico y los fenómenos meteorológicos. El desenlace de la historia —el ajusticiamiento de Ramón— ocurre el martes 23 de mayo de 1950, día de un histórico temblor en el Cusco. Además, desde un inicio se explica que el asesinato de los cuatro jóvenes rafaelistas ocurrió una tarde en que cayó una sorpresiva nevada en el Ande. Como es posible

¹⁶ Véase Juan Manuel Zurita Soto, “Reseña de *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*”, en *Mitologías hoy*, vol. 8, 2013, p. 196.

¹⁷ Manuel M. Marzal explica que “la historia para los andinos no era lineal, sino cíclica, y cada una de las edades estaba separada por un pachacuti, que significaba una inversión del mundo, tema importante para entender la utopía andina”. “Funciones religiosas del mito en el mundo andino cuzqueño”, en *Debates en Sociología*, núm. 4, 1979, p. 10.

observar, desde el paratexto se advierte que la nieve conforma un anuncio funesto.

...mi ciudad comentaba la era atómica que se iniciaba y observaba con estremecimiento los nubarrones que se mecían sobre nosotros, temiendo que en cualquier momento, por error o locura humana, un avión de la guerra mundial ya terminada surcara nuestro cielo para plantar sobre nuestras cabezas otro hongo infernal. No ocurrió; pero la penúltima tarde de agosto, después de muchos años, empezó a nevar, y a la mañana siguiente, mientras los niños salíamos a los zaguanes y plazas para jugar con la nieve, uno podía ver por las calles cómo, literalmente de boca en boca, extinguida toda discreción o susurro, en voz alta, casi a gritos, comenzaba a correr la noticia de que al amanecer un pastor había encontrado a esos cuatro muchachos muertos, con la sangre brotada de sus sienes extendida metros enteros, tiñendo la blancura helada de la nieve (p. 12).

Todo esto nos permite advertir que la prolepsis —la premonición o el anuncio— explica la construcción temporal de la novela; se trata de una información con la que no cuentan los personajes, pero que sí posee el lector. Como hemos dicho, éste ya sabe cuál será el resultado anunciado por esos fenómenos meteorológicos.

La narración es anticipativa porque se está enunciando desde un presente alejado del tiempo de la acción. Las acciones transcurren en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, pero éstas no son descritas desde un presente actual; desde un presente fragmentado muy posterior a los hechos, nos son comunicadas a través de las distintas narraciones enmarcadas por la historia que escribe —y nosotros leemos— el narrador metaficcional, el hijo de Giralda. Los relatos que representan esas escenas se enuncian desde dos momentos. El narrador-escritor recuerda, cincuenta años después de ocurridos los eventos, los relatos que su madre elaboró de manera fragmentaria e incompleta a lo largo de varias décadas; esos relatos son completados o comentados por los recuerdos que el propio narrador-escritor tiene de dichos sucesos.

Sucedió la misma semana en que hallaron a los cuatro amigos en las faldas del antiguo templo incaico, con un tiro en la sien cada uno. Durante meses, esa sería la comidilla favorita de la ciudad; yo iba a cumplir ocho años y no entendía por qué mi madre apenas hacía comentarios sobre la extraña muerte de esos jóvenes, todos hijos de familias conocidas, uno de ellos pariente nuestro. En ella volvió a desatarse el duelo que durante una decena de años había reprimido. Cuántas cosas, además de la nieve que cubriera la ciudad aquellos días de agosto de 1945, provocaron la rebelión en los sentimientos de mi madre... (p. 11).

Se construye, por tanto, una narración donde los hechos se relatan desde dos focalizaciones distintas. La piedra de toque de esa estructura será la *escritura* del hijo de Giralda, es decir, la novela que éste escribe aislado del mundanal ruido.

Yo sólo puedo contar lo que viví, o que escuché, lo que presentí, lo que todavía puedo vislumbrar desde las siete décadas que he recorrido. Escribo esto y en mi estilo me percibo más viejo de lo que soy; será que, al hacerlo en un desván de tiempos remotos, se me pegan los aires que han absorbido sus paredes de piedra y barro, sus techos tejados, las inmensas montañas que hasta acá se aproximan, observando con agudeza a las generaciones que pasan por sus faldas (pp. 18-19).

La construcción de una voz narrativa que no es propiamente la del narrador —si bien éste intercala sus recuerdos infantiles, eso supone un desdoblamiento— sino una suma de voces inconexas y distantes nos remite inevitablemente al estilo oral de la narración, el artificio literario que caracterizó a la novela transculturada. Esa poética, además, está signada por la no-linealidad, por no obedecer a la lógica progresiva y por la alternancia entre los distintos tipos de enunciación —directo, indirecto e indirecto libre—: “La inscripción indicaba: ‘Fiestas Patrias que devoran a sus hijos. Julio de 1933’. —Mi nombre es Alina Andrade —sentenció la anciana—. Mi madre fue Adelina Andrade y yo conocí a

tu madre desde que era una criatura de pecho. Ahora déjame explicarte la ocasión por la que Giralda y yo aparecemos en este cuadro” (p. 105).

Si bien es factible identificar que *El polvo, la sangre, la nieve* es una novela metaficcional donde se emplea el discurso indirecto y el indirecto libre, tanto la conformación temporal del presente de la enunciación como la configuración colectiva de la narración no se explican por las técnicas de la narrativa posmoderna. Para comprender cuál es el origen de este estilo de novelar debemos atender a que la poética de la oralidad, a pesar de los múltiples y constantes esfuerzos mediante los cuales el poder colonial —antiguo y actual— intentó imponer la idea de que la *escritura* occidental es el paradigma de la lengua —y, por tanto, de la literatura—, aún predomina en el Ande peruano.¹⁸

El tiempo que rige la construcción narrativa de *La sangre, el polvo, la nieve* es el propio del mito y del relato oral. Su estructura atiende a la lógica andina, no a la estructura occidental. Esto se demuestra en el hecho de que, una y otra vez, la narración alude a uno de los núcleos de la trama con la intención de señalar su relación lógica con el otro pasaje central. Esto ocurre así porque, en la cosmovisión andina, el tiempo no es lineal. Esto no significa que el tiempo pueda segmentarse y, por ende, ser organizado de una manera no cronológica —el artilugio de la literatura occidental centrada en el *suspense*—. Tal conformación, aunque ciertamente trasgrede la lógica secuencial, todavía está supeditada a la lógica sucesiva. Un hecho es anterior a otro hecho y, a su vez, posterior a un tercero. La literatura moderna occidental podrá haber eliminado de su poética el empleo de la cronología tradicional con la que se construyó la novela decimonónica, pero aún deja intacta la noción causa-consecuencia. A partir de las vanguardias europeas surgidas durante las primeras

¹⁸ Franklin Pease García Yrigoyen señala que “los hechos y el recuerdo de ellos son siempre refrescados con el mayor esmero. En la mayoría de las provincias del sur se reúnen los indígenas en determinados días al primer canto del gallo en la cabaña del más anciano o del cacique y se escuchan con atención el relato que él les hace de la historia de los incas, de los hechos de los descendientes de éstos, de la rebelión desventurada de Túpac Amaru”. García Yrigoyen, *op. cit.*, p. 33.

décadas del siglo XX, el lector se ha visto obligado a reconfigurar el orden temporal de la narración mediante una lectura activa del texto; sin embargo, esa reconfiguración aún se haya fundamentada en la idea de la causalidad sucesiva como un fenómeno absolutamente cronológico. Dicha concepción del tiempo y de la causalidad resultan por demás ajenos a la lógica del tiempo en la cosmovisión andina.

La lógica temporal que domina la configuración de *La sangre, el polvo, la nieve* demuestra que la poética andina de la oralidad sustituye a la poética occidental de la escritura. Dado que la voz experimenta modificaciones debido a su talante “vivo”, la memoria de los hechos recae, en muchas ocasiones, en los objetos. Los bocetos, pinturas y esculturas que los distintos artistas producen en torno a la “mesa de Rafael” permiten que los personajes de épocas posteriores conozcan la historia:

Ahí estaba ese cuadro de un entierro en medio de la nevada, donde Andrés y Alina rodeaban a esa señora triste a la que conocía de vista. Y en esa casa amiga, en una esquina de la sala, le pareció reconocerse en la escultura de un arcángel que nada tenía que ver con los angelotes con yelmo y arcabuz, coloridos y engalanados con pan de oro, característicos de la Escuela Cusqueña y de sus imitaciones. Era un arcángel niño esculpido en sal y arcilla blanca, un arcángel que reía a carcajadas, como si le hiciera gracia cómo escapaban sus rizos abundantes por debajo de la caperuza; esa versión del arcángel Gabriel que muchos años atrás, antes de marcharse de vuelta a su país, el escultor Orestes Barico obsequiara a los hijos pequeños de Adelina Andrade (p. 159).

Esos objetos artísticos se plantean, por tanto, como objetos de la memoria. Aunque se trata de objetos que, a diferencia de la voz, resultan inmutables, ello no implica que sean inútiles en el proceso creativo tendiente a actualizar del mito. La conversión de las obras plásticas en objetos-memoria no es la única conversión-trasgresión que presenta *El polvo, la sangre, la nieve* al respecto de los objetos-memoria identificados desde la visión occidental. En una novela fundamentada en la

poética oral no es extraño que también la escritura se presente como un objeto-memoria. Miguel, uno de los cuatro rafaelinos ultimados en Sacsayhuamán, escribió una serie de relatos que, por azares del destino, terminaron en manos de Giralda. Ésta se los da a conocer a su hijo, quien —recordemos— terminará escribiendo la novela que el lector tiene en sus manos; sin embargo, en esos momentos decide posponer la lectura. “La víspera de su partida, en un sobre entregó a sus anfitriones una docena de bocetos, todos trabajados con carboncillo [...] Giralda le regaló uno de esos bocetos a la madre de Gabriel. El otro lo conservó ella. Enmarcado en madera y vidrio, el niño dibujado con esos colores permanece intacto, iluminando la pared izquierda del desván donde hoy escribo” (p. 68). De esta forma, la novela explica el origen del otro cúmulo de información que posee el narrador-escritor, información que no le podría haber sido entregada directamente por Giralda o provenir de sus recuerdos infantiles.

La identificación de la oralidad como un aspecto básico en la conformación de *La sangre, el polvo, la nieve* resulta fundamental para comprender el rasgo que vincula a la narrativa contemporánea cusqueña con la tradición literaria latinoamericana. El mito en el mundo andino es una historia real y verdadera que se transmite de generación en generación a través del discurso vivo de la oralidad. Esa es, precisamente, la lógica que configura la construcción de esta novela: toda la historia es una (re)construcción de discursos orales —recuerdos verbalizados— apoyados por los objetos-memoria —recuerdos visuales—.

Es innegable que, si bien la oralidad se plantea como la base de esta novela, nuestro objeto de estudio es una *escritura*. El tema de la escritura como problema artístico es, además, uno de los aspectos centrales de la obra: “Durante años he considerado un desafío escribir la historia de mi madre. Pensaba que esto me ayudaría a esclarecer muchas cosas veladas que habían ido atravesando mi vida desde que era un niño; pero durante años también pospuse esta tarea por razones objetivas, incluido el temor a escribir mal” (p. 110). En este sentido es necesario

recordar que, a partir de la generación transculturada, el tema de la escritura realizada desde la poética de la oralidad —la oralitura— es una cuestión primordial en la literatura latinoamericana.

El empleo de la metaficción no puede considerarse un aspecto ajeno u occidentalizante; se trata, en realidad, de una apropiación. Hemos señalado que, en tanto el mito continúa vivo en la consciencia andina, es factible llevar a cabo una constante reconfiguración de sus aspectos liminares, los escenarios y los personajes. Como señala Carlos Huamán López al analizar la música andina de finales del siglo xx, un fenómeno artístico que, merced a los procesos migratorios propiciados por la modernidad, se desarrolla incluso en el mismo centro del poder blanco —Lima—, las expresiones artísticas actuales incorporan la denuncia social y la exigencia de justicia: “Este wayno escrito en 1987, periodo de violencia política propiciada por los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y el ejército, revela la reconfiguración del mito del Inkarrí”.¹⁹ Esto demuestra que el mito continúa vivo porque la situación de injusticia y oprobio que signó al periodo colonial aún sigue vigente. Quizás hayan cambiado los escenarios y las indumentarias representados en los mitos antiguos, pero la jerarquía impuesta por el poder blanco todavía prevalece en el mundo andino. Debido a ello, no es fortuito que el mito conforme el núcleo de la resistencia cultural ni que ésta deba actualizar las formas de sus expresiones a fin de continuar su misión reivindicativa.

Debemos enfatizar que, para llevar a cabo dicha actualización, la sociedad andina obviamente recurre a los objetos al alcance de su mano, es decir, a las herramientas provistas por la posmodernidad. De manera que, al ser el mito un relato, resulta obvio que la (re)creación de éste incluya el manejo de las formas de expresión literaria propias de la actualidad. El empleo de la metaficción evidencia, por tanto, que la literatura andina contemporánea se apropia de las formas narrativas occidentales para actualizar su propia poética. No se trata de una mera imitación,

¹⁹ Huamán, *op. cit.*, p. 52.

pues *La sangre, el polvo, la nieve* no emplea la metaficción para, simplemente, relatar una historia ubicada en el Cusco de principios del siglo xx; emplea esa estrategia narrativa para trasladar, al reino de la escritura, la poética de la oralidad. La literatura andina contemporánea se apropia de la escritura del mismo modo en que el huayno, una forma musical originaria del Ande, se ha apropiado de los instrumentos musicales propios de la música occidental para enriquecer —reconfigurar— su tradición.

EL MITO DEL HÉROE

El empleo de la concepción mítica del tiempo en la configuración narrativa de *La sangre, el polvo, la nieve* permite identificar la lógica que vincula a las dos escenas primordiales del relato. Esa diada, a su vez, devela el mito profundo que construye la novela: el mito andino del héroe restaurador, es decir, del Inkarrí.²⁰ Rafael era conocido en el Cusco por su magisterio y, sobre todo, por sus ideas comunistas o anarquistas. Esas afinidades, si bien le produjeron continuas temporadas en la cárcel, permearon hondamente en sus alumnos. De forma que la figura de Rafael se plantea como la del mentor.

Existen ciertos datos —signos, en realidad— que nos permiten advertir el auténtico cariz de ese profesorado. En una de las breves etapas de entusiasmo y regocijo, Rafael es nombrado director de la escuela primaria. Desde ese puesto de poder, se propone construir un museo que honre la historia inca. Tenemos, pues, el vínculo entre la historia incaica y el profesorado. Esa unión no es gratuita ni carece de valor. Las buenas épocas, sin embargo, duran poco. Una vez que las continuas

²⁰ Manuel M. Marzal señala que “el mito puede reducirse a cuatro puntos: la complementariedad entre los protagonistas, Inkarrí y Qollari, que unas veces son varón y mujer y otras, dos hermanos; la fundación de una ciudad; la imagen cíclica del tiempo, esquematizado en tres eras, como en el mito anterior; y la esperanza mesiánica en el retorno del inca”, Marzal, “El mito en el mundo andin...”, p. 11.

dictaduras o los gobiernos conservadores retoman el poder, Rafael es nuevamente perseguido y encarcelado por sus ideas indigenistas. Enfermo y desahuciado, Rafael vuelve al Cusco sólo para morir justamente el día de la patria. Su muerte le convierte en un mito viviente de la cultura andina y, en sentido narrativo, en el núcleo de la novela. Si bien él no participa en la segunda reunión, ésta tenía como objetivo celebrar su magisterio. Para entender esa importancia es menester comprender que, en la cosmovisión andina, la concepción de la muerte es distinta de la occidental.

Estos elementos deben convencernos de que en la cosmovisión andina la figura Inca y sus familiares, vencidos por los españoles, dejaron la superficie de la tierra para reunirse en un espacio subacuático o subterráneo. El entierro, sin embargo, no remite al concepto de muerte como se suele concebir en las sociedades occidentales modernas; parece al contrario que los personajes Incas entran en un estado de latencia, volviéndose seres hipogeos, que siguen desarrollándose debajo de la tierra o del agua.²¹

Rafael, el profesor de ideas progresistas, se presenta como la actualización del mito del héroe mesiánico andino, quien vuelve para restituir el orden destruido por la Conquista, el cual ha sido perpetuado por el gobierno criollo a partir de la independencia —siglo XIX— y la modernidad. El primer momento en que Rafael aparece como el héroe mesiánico ocurre cuando su alumna Giralda, caracterizada por representar las ideas criollas de la sociedad burguesa cusqueña, se niega a tocar el violín a causa del horror que cunde en Europa debido a los horrores de la Primera Guerra Mundial. Representa, por tanto, la postura criolla colonialista peruana. La escena contrapone la mentalidad criolla —Giralda— a la mentalidad incaica del héroe. Prueba de ello es que el discurso elaborado en español es respondido por una canción quechua. Esto nos recuerda que la función de Rafael es la de configurarse como un res-

²¹ Roy, *op. cit.*, p. 108.

taurador. En un segundo momento, Rafael establece la contradicción inherente a la postura burguesa y criolla de Giralda:

En ese momento, Rafael dejó de cantar para señalar a sus pupilos que ojalá, así como se solidarizaban con el sufrimiento de las personas que vivían al otro lado del mundo, empezaran a condolerse por las injusticias que asolaban a gente que tenían mucho más cerca.

—Miren nada más cómo malviven los indios que atienden las haciendas y las casas de sus familias. Nos hemos acostumbrado a su explotación y acá nadie ha abandonado la música por ese agravio (p. 43).

Las repercusiones sociales del mito vivo no son un aspecto novedoso. Como señala Mercedes López-Baralt, “la emancipación americana empleó a menudo la reivindicación indígena como bandera de lucha”.²² Ahora bien, esa defensa de los indios es la que revela a Rafael como una reencarnación simbólica del Inkarrí. El talante mítico de Rafael se advierte en lo siguiente: no es solamente el profesor con ideas comunistas que defiende a los indios; se trata de un héroe que habrá de limpiar la sangre de Giralda, el símbolo del Perú moderno.

Existe una relación entre la naturaleza y el tiempo que no puede ser obviada. Giralda, por ejemplo, se tranquiliza al saber que sus primos habían organizado una huelga estudiantil antes de que el cometa Halley trastocara la realidad andina. Es cierto que, en la mentalidad mágica, los signos naturales pueden anunciar grandes alteraciones en la cotidianidad; sin embargo, es necesario no pasar por alto que las acciones de las personas también pueden conformar un signo que indica la futura alteración del orden establecido, es decir, existen seres humanos cuyo existir connota un augurio en sí mismo. Ese talante permite advertir que, en el primer pasaje en Sacsayhuamán, lo que en realidad ocurre es un ritual. Si bien las ideas del profesor podrían entenderse como una consecuencia de la lógica del comunismo internacional, éstas eviden-

²² López-Baralt, *op. cit.*, p. 20.

cion que se trata de una idea de la comunidad mucho más antigua: la solidaridad incaica.

De regreso en Lima, una poeta que había visitado el Cusco por esos días escribió un largo artículo sobre el curioso falansterio de arte y política que se había constituido alrededor de la mesa de comedor de Rafael. Y escribió sobre aquella noche en Sacsayhuamán, también sobre el baile de los niños. Ada Martí apuntó que, en términos estrictos, ese falansterio andino no reunía las condiciones proyectadas como bases del socialismo utópico de Fourier; aunque esa noche ella lo había visto en pleno funcionamiento porque había mujeres y hombres reunidos alrededor de proyectos comunes, porque había niños que con su baile alrededor de la hoguera alentaban al futuro. Giralda, mi madre, conservó aquel recorte en el archivo de cuero donde guardó muchas de las cartas, dibujos y noticias vinculadas a su vida con Rafael (p. 84).

Entonces, lo que tenemos en un juego de dualidades: dos escenas en Sacsayhuamán organizan la novela, dos personajes representan el conflicto étnico —Giralda y Rafael—, dos parejas de personajes se enfrentan desde la visión indigenista —Fermín/Ramón y Giralda/Rafael—. Estas relaciones no son simples enredos amorosos o sociales; son signos de la sociedad cusqueña del siglo xx. Rafael representa al héroe mítico derrotado, aunque no muerto —Inkarri/Tupac Amaru—; Ramón, al indio aculturado —el ladino— que se vuelve cómplice de sus opresores; y Giralda, la consciencia reformada por la acción del héroe, la utopía de la nueva sociedad andina.

CONCLUSIONES

La narrativa peruana contemporánea emplea estrategias propias de la literatura posmoderna; sin embargo, los límites de la perspectiva occidental desde la cual se suele estudiar la literatura latinoamericana se demuestran cuando su análisis de la forma es incapaz de explicar el fondo

del relato. En este caso, la estructura fragmentaria, la metaficción o la focalización femenina son estrategias narrativas que refieren a la apropiación realizada por parte de las culturas subalternas para actualizar la expresión de una cosmovisión alternativa a la eurocentrista. En otras palabras, esa forma de construir un objeto lo literario se emplea para (re) presentar una imagen del mundo y del tiempo absolutamente distinta a la occidental. Ignorar este rasgo impide realizar una lectura completa de obras como *La nieve, la sangre, el polvo*, pues se omite el aspecto que cohesionan y dota de sentido a su estructura formal. Sólo a través de una perspectiva que explique lo andino desde la lógica andina es posible comprender la poética de esta novela.

En *La nieve, el polvo, la nieve*, la importancia adquirida por el *suspense* en la literatura criminal occidental es sustituida por la “premonición andina”. Ello ocurre porque la lógica temporal que construye la novela responde a la lógica del tiempo mítico andino, no a la lógica temporal de la modernidad occidental. Esto permite comprender que las dos escenas centrales —el festín utópico y el asesinato de los jóvenes rafaelinos— no conforman dos pasajes sucesivos sino, más bien, una diada indivisible.

A partir de este enfoque es posible, a su vez, resaltar la importancia de Rafael en la historia. No se trata solamente de un profesor de ideas comunistas que organiza un banquete en Sacsayhumán; tampoco se trata del maestro a cuya memoria se dedica la celebración de un segundo festín llevado a cabo también en Sacsayhuamán. Rafael es una actualización simbólica del mito del héroe cuya misión es transformar la mentalidad de la población a fin de que ésta pugne por restaurar el orden perdido con la Conquista. Como había sucedido con la narrativa transculturada y otras expresiones artísticas andinas, la narrativa peruana contemporánea emplea las técnicas artísticas propias de su época para representar —y, por tanto, actualizar— los mitos que conforman la cosmovisión andina.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadena, Marisol de la, “De utopías y contrahegemonías: el proceso de la cultura popular”, en *Revista andina*, vol. 8, núm. 1, 1990, pp. 65-75.
- Cahill, David, *Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999.
- Fontenla, Manuel, “Cosmovisión y mito: notas para un acercamiento filosófico al mundo andino”, en *Revista Alternativa*, núm. 7, 2º semestre, 2017, pp. 74-90.
- Huamán López, Carlos, “Wayno, mito y símbolo de la cosmovisión quechua-andina”, en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 13, núm. 49, 2005, pp. 49-54.
- López-Baralt, Mercedes, “El retorno del Inca rey en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkarrí a la poesía quechua urbana de hoy”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 31, núm. 1, 2004, pp. 19-26.
- Mamani Macedo, Mauro Félix, “Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura”, en *Caracol*, núm. 9, 2015, pp. 92-127.
- Mariátegui, Javier, “Pensamiento mítico y mundo andino”, en *Ius et veritas*, núm. 19, 1999, pp. 346-354.
- Marzal, Manuel M., “Funciones religiosas del mito en el mundo andino cuzqueño”, en *Debates en Sociología*, núm. 4, 1979, pp. 11-22.
- _____, “El mito en el mundo andino ayer y hoy”, en *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 13, núm. 13, 1995, pp. 7-21.
- Pacheco Medrano, Karina, *La nieve, el polvo, la nieve*, Lima, Editorial San Marcos, 2010.
- Pease García Yrigoyen, Franklin, “Las versiones del Mito de Inkarrí”, en *Revista de la Universidad Católica*, núm. 2, 1977, pp. 25-41.
- Ramos, Milton André, “La literatura cuzqueña: historiografía y panorama”, en *Entre caníbales*, vol. 1, núm. 6, 2017, pp. 143-152.

- Roy, Hélène, “El inca y su refugio mítico: espacio de regeneración y de resistencia”, en *Diálogo andino*, núm. 54, 2017, pp. 103-111.
- Segas, Lise y Terrones, Félix, “Presentación: La nueva novela latinoamericana sin límites”, en *América sin Nombre*, núm. 24, 2019, pp. 13-18.
- Vieira, Sara, “Oralidad, simbolismo y mundo mítico andino en ‘Oro-vilca’”, en *Escritura y pensamiento*, vol. 16, núm. 32, 2013, pp. 89-109.
- Zurita Soto, Juan Manuel, “Reseña de *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*”, en *Mitologías hoy*, vol. 8, 2013, pp. 191-196.

Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en octubre de 2022, en los talleres de Gráfica Premier S.A. de C.V. 5 de Febrero #2309, San Jerónimo Chichahualco, C.P. 52170. Metepec, Estado de México. La edición consta de 500 ejemplares mas sobrantes de reposición. Se imprimió en sistema offset en papel bond ahuesado de 90 gramos y los forros en cartulina sulfatada de 14 puntos. Se usaron tipos Adobe Garamond Pro de 9, 11, 12, 13 y 14 puntos y Minion 3 de 11 puntos. La edición estuvo al cuidado del Carlos Huamán y Gabriel Hernández Soto.

Los mitos que conforman la tradición oral de la cultura andina son diversos y variados, al igual que sus representaciones orales y escritas. En tal sentido, las obras literarias estudiadas en este volumen van de los primeros relatos orales identificados en la narrativa y la lírica andina, a las manifestaciones escritas actuales. En ellas se observa que la ficcionalización del mito andino se fundamenta en aspectos simbólicos e históricos que le otorgan originalidad, sentido y cohesión.

La revisión crítica de los mitos que perviven bajo el manto de la memoria y la oralidad, pretenden acercarse a la comprensión de su variada representación literaria escrita. Devela su permanencia y continuidad en el imaginario histórico-social andino peruano.

