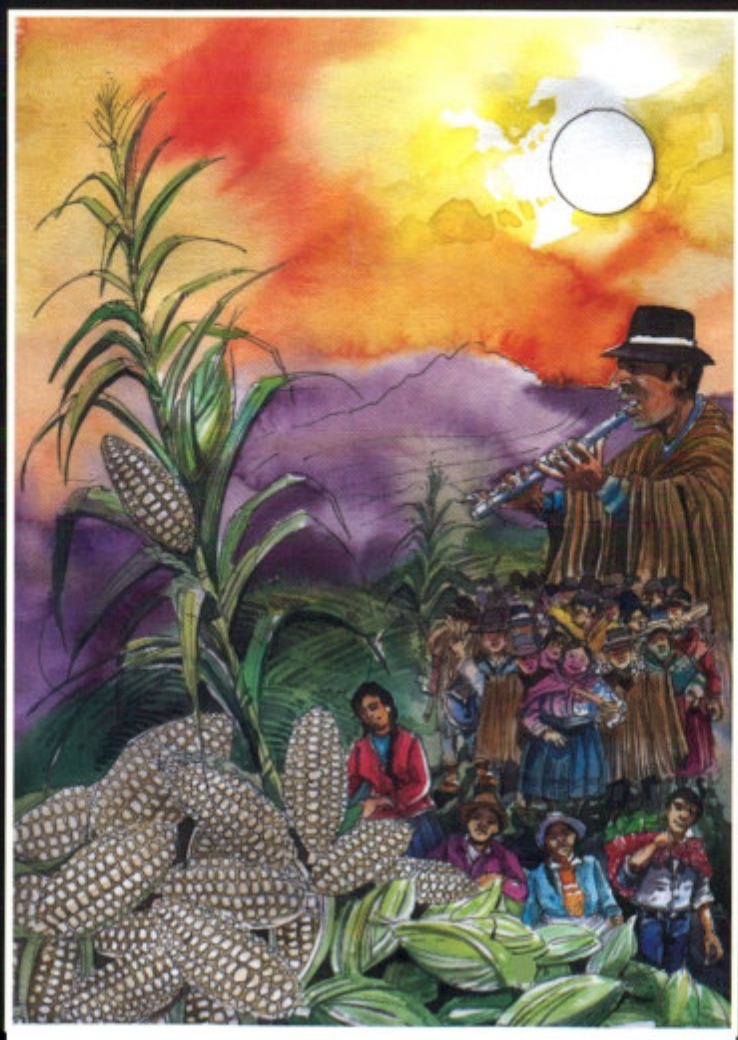


HETEROGENEIDAD Y TRANSCULTURACIÓN EN LA NOVELA SARA COSECHO DE MANUEL ROBLES ALARCÓN

HERNÁN HURTADO TRUJILLO







**HETEROGENEIDAD Y
TRANSCULTURACIÓN EN LA NOVELA
SARA COSECHO DE MANUEL ROBLES
ALARCÓN**

HERNÁN HURTADO TRUJILLO

Lima - Perú

2014



Primera edición, marzo de 2014.

Ilustración de Carátula: César Aguilar Peña

Diseño de libro: César Aguilar León

Impresión: Juan Gutemberg Editores Impresores E.I.R.L.

Jr. Rufino Torrico 577 - Lima

©Hernán Hurtado Trujillo

Av. Argentina 117. Abancay - Perú

parhuazul@gmail.com

cel. RPC 952728452 - 983627492 - RPM *869024.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del

Perú N° 2014-03518



ÍNDICE	5
PRÓLOGO.....	11

CAPÍTULO I. UNA APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA DE MANUEL ROBLES ALARCÓN17

1.1. Referencia biográfica.....	17
1.2. El escritor y su época.....	22
1.3. Manuel Robles Alarcón entre Valcárcel y Uriel García.....	26
1.4. Manuel Robles Alarcón en el contexto de la literatura apurimeña.....	37
1.4.1. Juan de Espinosa Medrano.....	38
1.4.2. Juan José Flores	48
1.4.3. Jorge Flores Ramos	56
1.4.4. Guillermo Viladegut Ferrufino.....	63
1.4.5. José María Arguedas	70
1.5. La narrativa indigenista de Manuel Robles Alarcón.....	71
1.6. El realismo literario de Manuel Robles Alarcón.....	87
1.7. Los perros vagabundos, un precedente a Sara cosecho.....	92
1.8. La literatura oral y las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo.....	95

CAPÍTULO II. CATEGORÍAS Y ASPECTOS TEÓRICOS PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN101

2.1. El carácter heterogéneo de la literatura peruana, según Antonio Cornejo Polar.....	101
2.2. Aproximación a la categoría heterogeneidad como método de análisis literario.....	111
2.3. La categoría de transculturación según Ángel Rama.....	113
2.4. Significado y carácter heterogéneo de la narrativa indigenista del Perú.....	122
2.4.1. Contexto heterogéneo y conflictivo del indigenismo.....	122



2.4.2. Modo de producción heterogénea y conflictiva del indigenismo literario.....126

CAPÍTULO III. HETEROGENEIDAD Y TRANSCULTURACIÓN EN LA NOVELA SARA COSECHO DE MANUEL ROBLES ALARCÓN135

3.1. La heterogeneidad en la novela Sara cosecho135

3.1.1. Sara cosecho: la fiesta de la vida.....135

3.1.2. Heterogeneidad sociocultural de los personajes de la novela Sara cosecho.....148

3.1.2.1. El amor heterogéneo asimétrico y violento entre Luciano y Satucha.....162

3.1.2.2. Hermógenes: un gamonal transculturado169

3.2. La transculturación en la novela Sara cosecho.....176

3.2.1. La cosmovisión o inteligencia mítica176

3.2.2. La heterogeneidad y transculturación en la lengua.....201

3.3. Abancay en las novelas Sara cosecho y Los ríos profundos.....207

BIBLIOGRAFÍA.....223



AGRADECIMIENTOS

*Expreso mi profundo agradecimiento al magíster Dorian Espezúa Sal-
món por su generosa y valiosa enseñanza de maestro y apoyo incondi-
cional en asesorarme la tesis, al doctor Gonzalo Espino Relucé por sus
valiosas observaciones y sugerencias, al escritor Federico Latorre Orma-
chea por las amenas muchas veces apasionadas tertulias literarias y mo-
tivarme en vida la presente investigación, y a mi gran amigo Melquia-
des Aléndez Carrión por los frecuentes diálogos sobre Manuel Robles
Alarcón y por facilitarme importantes fuentes de información, a César
Aguilar Peña por la ilustración magistral de la tapa, a César Aguilar
León, por el diseño de libro;*





*A mis padres Mariano y Calixta
que en el patio de luna
desgranando maíz
me contaban historias
como contando estrellas...*





PRÓLOGO

Poco a poco se va descubriendo el complejo mapa cultural de las literaturas peruanas. En los últimos años se vienen publicando estudios sobre la obra de los más importantes escritores de cada una de las regiones del Perú. Eso prueba que, a todas luces, la crítica literaria provinciana se está fortaleciendo dejando de lado los trabajos impresionistas para dar paso al trabajo con rigor académico. El libro de Hernán Hurtado indudablemente se inscribe dentro de la nueva tendencia crítica, al estudiar a un escritor silenciado por la crítica literaria centralista con herramientas teóricas provenientes de lo más selecto del latinoamericanismo crítico. De más está decir, que el rescate de los escritores provincianos y su incorporación al corpus o al canon, de la literatura peruana, constituye un aporte fundamental para formular una historia de la literatura peruana alternativa, intercultural, transcultural y heterogénea.

El libro de Hernán Hurtado concuerda con la propuesta de Antonio Cornejo Polar; según la cual, la literatura peruana tiene un carácter heterogéneo que corresponde a un país multilingüe y pluricultural donde coexisten diversos tiempos y espacios geográficos. Por tal razón, no podemos hablar de cultura, sino de culturas peruanas; consecuentemente, tampoco se puede hablar de literatura, sino de literaturas peruanas. Recordemos que el concepto de heterogeneidad, como herramienta teórica para el análisis de los fenómenos literarios en su contexto histórico sociocultural, fue tomado por Cornejo Polar, de los planteamientos de José Carlos Mariátegui, quien discriminó el dualismo quechua-español del Perú. La heterogeneidad implica el conflicto aún no resuelto de dos o más universos culturales, de dos o más cosmovisiones en conflicto. Por las consideraciones anteriores, Mariátegui plantea que los métodos

utilizados en la interpretación de las literaturas europeas, no son válidos para el estudio de la literatura peruana. Estos planteamientos constituyen la piedra angular de la categoría heterogeneidad y uno de los postulados fundamentales de la crítica literaria latinoamericana que reclama el desarrollo de un método crítico adecuado para el estudio de nuestras literaturas andinas.

*Toda producción literaria indigenista es esencialmente heterogénea, el emisor es un mestizo que usa la tecnología escritural de occidente, el referente es el mundo indígena y el receptor un letrado que no es indígena. En este esquema algún elemento comunicativo (emisor: discurso-texto, referente y receptor) escapa a una pretendida visión unitaria, de un mestizaje homogenizador que no corresponde a un país diverso como el nuestro. Ahora bien, en términos de Cornejo Polar, los multiformes y complejos sistemas literarios se manifiestan en una totalidad contradictoria. La literatura peruana y latinoamericana no solo es heterogénea; en ella se producen procesos de transculturación como efecto del choque de culturas invasoras europeas con las culturas originarias de América Latina que no se sometieron en forma pasiva; sino que mostraron resistencia en defensa de su identidad y cultura, como lo plantea Ángel Rama en su imprescindible libro *Transculturación narrativa en América Latina*.*

Hernán Hurtado considera con razón que las categorías heterogeneidad y transculturación planteadas por Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama respectivamente, constituyen dos de las principales herramientas teóricas de la crítica literaria latinoamericana, paradigmas hermenéuticos coherentes para la interpretación de la diversidad conflictiva de la realidad cultural del país y de Latinoamérica. Estas herramientas le sirven a Hernán Hurtado de instrumentos metodológicos para el análisis de la literatura indigenista peruana y en particular de la primera novela escrita de

Abancay Sara cosecho (1940) de Manuel Robles Alarcón, uno de los iniciadores del gran movimiento literario del Indigenismo en el Perú, coetáneo de Ciro Alegría y José María Arguedas.

El presente libro, basado en una investigación que devino en una tesis de maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana, parte del estudio de las influencias que ejercieron el pensamiento de Luis E. Valcárcel y Uriel García en el surgimiento del indigenismo literario y particularmente en la narrativa de Manuel Robles Alarcón. No deja el autor de contextualizar la producción literaria apurimeña donde, además de Robles Alarcón, José María Arguedas es, sin duda, la cumbre más alta; sin dejar de mencionar, que Juan de Espinosa Medrano es el fundador de la crítica y los estudios literarios en el Perú y Latinoamérica en el siglo XVII.

Las historias de la novela Sara cosecho son contadas por un narrador omnisciente, que relata en tercera persona gramatical. El autor usa, como recurso técnico narrativo, la antítesis para persuadir al lector de que después de la sequía-miseria viene la prodigiosa cosecha. La novela inicia con la reminiscencia colectiva en el diálogo de sus personajes sobre la sequía. La sequía expresa el hambre y la crisis social. Como contrapunto de la sequía, Robles Alarcón resalta a la cosecha que simboliza la abundancia y la fiesta de la vida, producto de la faena colectiva de indígenas y mestizos laboriosos, que ven el trabajo con alegría y no como si fuera un castigo divino. Esto rompe con la visión que estereotipa al indígena como ocioso, pasivo, resignado, triste o melancólico. Por el contrario, en esta novela, el indio es un ser rebelde que lucha por sus derechos y es protagonista de su propia historia.

A través del análisis textual se demuestra, en este libro, que novela Sara cosecho tiene un discurso heterogéneo y transcultural y que supera el discurso aculturador del mestizaje homogenizante.

Si bien existen aproximaciones entre las culturas andinas y occidentales, estas no son uniones horizontales como en el pretendido discurso del mestizaje porque lo occidental se superpone a lo andino, borrando e invisibilizando las raíces de la cultura nativa. Contrariamente, Robles Alarcón reivindica la cultura andina y asume un compromiso con los indígenas visibilizando la vida de pueblos y hombres del Perú profundo. Para ello, el narrador apurimeño, se apropia de la tecnología de la escritura para dibujar un cuadro de la realidad sociocultural del sur del país.

Sara cosecho es una novela antropológica y eminentemente costumbrista, es un muestrario extraordinario del rico universo heterogéneo de la cultura andina. En torno a la cosecha de maíz, que es el eje temático de la novela, los personajes heterogéneos, indígenas, mestizos ricos y pobres de Abancay expresan diversas manifestaciones culturales como son los cantos, ritos, adivinanzas, leyendas, mitos y costumbres que se transmiten a través de la oralidad mientras realizan la faena jolgoriosa y colectiva de la cosecha. La segunda línea narrativa que complementa la novela, es la historia de amor entre Luciano sobrino del terrateniente y Satucha, una mestiza pobre. El drama de esta historia de amor es heterogéneo, transcultural y conflictivo como la novela entera por la violación que sufre Satucha por parte de un capataz carretero. Por denunciar ese episodio, el autor fue cuestionado como subversivo e inmoral por los terratenientes y oligarcas de la época.

La narrativa de Manuel Robles Alarcón supera la dicotomía indígena/blanco; porque el patrón es un mestizo rico que domina a los indígenas y mestizos pobres, un nuevo terrateniente que no es necesariamente español. Se puede afirmar, de manera general, que en las literaturas regionales está presente buena parte de la memoria histórica y cultural silenciada por la historia oficial. En ese sentido, las novelas regionales, con un marcado bilingüismo y



pluriculturalismo son fuente de primera mano para reconstruir la identidad y el pasado de nuestros pueblos inmersos en un proceso acelerado de homogenización. Está de más decir, que Sara cosecho y Los ríos profundos son novelas imprescindibles que nos dan cuenta de la vida social y cultural de Abancay entre las décadas del 40 y 60.

La lectura de este libro permitirá al lector, conocer la riqueza heterogénea de la cultura andina en contacto permanente con la cultura occidental. La obra de Robles Alarcón, a pesar de sus valiosos aportes a la configuración del Indigenismo en el Perú y de la región apurimeña, ha sido ignorada por la crítica literaria oficialista y centralista. Es hora de devolverle su sitio y de valorarla en su exacta dimensión. Si la cultura y la literatura peruana son heterogéneas, la crítica literaria también debe serlo y reconocer la diversidad de los fenómenos literarios.

Considero que esta investigación es importante y meritoria, por realizar el rescate y justa reivindicación de este escritor apurimeño; porque además, contribuye al estudio de las literaturas regionales, específicamente de la literatura apurimeña, cuya riqueza literaria proveniente de las canteras de la tradición oral y cultural requiere ser investigada y sistematizada. Estoy seguro que este libro es una piedra fundamental en la tarea, aún pendiente, de escribir la historia de la literatura apurimeña.

Dorian Espezúa Salmón
UNMSM



CAPÍTULO I

UNA APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA DE MANUEL ROBLES ALARCÓN

*“El otro es como yo y tiene derecho
a decir yo”.*

PAUL RICOËUR

1.1. Referencia biográfica

La vida y obra de Manuel Robles Alarcón requiere ser reconstruida a través de otra investigación específica y seria, porque solo existen escasas referencias bibliográficas y biográficas sueltas y visiones fragmentadas de la obra de este escritor iniciador del movimiento indigenista más grande, no solo literario, sino social y político del país.

Para la presente investigación, es imposible dejar de realizar una referencia biográfica a un escritor realista que escribe y hace ficción a partir de sus experiencias directas. La biografía tiene importancia en la medida que nos permite acercarnos a la vida de una determinada personalidad en el desarrollo de su existencia, en su crecimiento y su madurez, respecto a su producción literaria. En esta aproximación biográfica, nos referiremos a los aspectos más trascendentes que permiten conocer la peculiaridad de su personalidad y la influencia de esta en su obra.

Manuel Robles Alarcón nació en Abancay, departamento de Apurímac, el 20 de enero de 1916. Su padre fue Antonio Robles Moreano, descendiente de hacendados de la región, administrador de correos y periodista provinciano, quien falleció dejando 10 hijos cuando Manuel tenía 6 años. Su ma-

dre, Margarita Alarcón Tapia, una mujer mestiza, ama de casa, era costurera de indias y mestizas, con lo que sostenía a su familia con la ayuda del hijo mayor de 22 años.

Dice don Manuel que casi no conoció a su padre y vivió muy poco con su madre. Cuenta que con ella iba a los campos de cosecha a reunir maíz para la dispensa del año, llevando azúcar, chocolate, aguardiente y pan elaborado por ella para hacer trueque con maíz que ellos mismos tenían que deshojar. Esta costumbre andina del intercambio se reflejará posteriormente en su novela Sara cosecho.

Cursó la educación primaria hasta el quinto grado en la Escuela Fiscal N° 661 y el Colegio Nacional Miguel Grau de Abancay (el antiguo internado donde también estudió José María Arguedas). La secundaria estudió en Lima, en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe.

Cuando terminó el segundo grado de secundaria le negaron la matrícula para el siguiente año por mostrar simpatías con el APRA; por lo que tuvo que terminar sus estudios en otros colegios particulares y en la sección nocturna del Instituto Pedagógico Nacional.

Para ganarse la vida, realizó múltiples actividades. En 1936, trabaja como libretista y ayudante de ingeniero en las obras de la Central Hidroeléctrica Barba Blanca Juan Caroccio de Callahuanca, cerca de Chosica. Su tarea consistía en ir anotando las medidas de ángulos y distancias que el ingeniero le iba dictando en los trabajos de campo o los túneles para levantar planos o realizar trazos, llevar tablas y teodolitos. En dicho trabajo, tenía mayor amistad con los obreros y proletarios; por ello, participa en todos los movimientos obreros y estudiantiles que siguieron a la caída



del presidente Leguía, reclamando mejores condiciones de vida para la clase trabajadora y la democratización del país. También trabajó como guardián de las Salinas de Huarmey, como inspector de impuestos a la fabricación de alcoholes en las haciendas cañaverales del sur y como vigilante de caminos a caballo. A pesar de ver frustrados sus estudios de Derecho y Periodismo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que abandonó por motivos económicos, ejerce el periodismo como autodidacta siguiendo la tradición de su padre. Antonio Muñoz Monge en su artículo “Manuel Robles Alarcón el último indigenista” corrobora lo afirmado: “Mi padre fue un periodista de provincias, en Abancay era Administrador de Correos. Estaba suscrito al diario La Prensa de Buenos Aires, ahí leí por primera vez un cuento” (Muñoz Monge 1987:9). Desde muy joven y durante varios años, tuvo una intensa militancia política; allí desarrolló por experiencia el periodismo y el arte de escribir. Arturo Corcuera, en su artículo “Manuel Robles Alarcón, un narrador del Ande”, escribe:

Ingresó desde muy joven a la juventud aprista, fue un agitador beligerante, iba a caballo de pueblo en pueblo repartiendo volantes divulgando la prédica aprista.

Participaba en marchas, en cuanta manifestación de protestas había. Su activismo político en los años difíciles le hizo conocer la prisión. Estuvo en el panóptico, en El Sexto. Estuvo también un largo tiempo perseguido, sin trabajo, pasando penurias. En los días de clandestinidad fue uno de los inventores del famoso sofógrafo, una especie de precursor de mimeógrafo que utilizaban para imprimir los volantes y boletines del partido aprista. (CORCUERA, 1988:17).

La cita hace conocer la labor agitada de un joven prolelitista político de la cédula aprista; sin embargo, a partir de 1937, por la claudicación del APRA a sus principios revolucionarios y pactos de entendimiento con Odría, se aparta definitivamente de dicho partido; pero no abandona la política (se afilia a la izquierda socialista hasta su muerte) y sigue su labor periodística ligada a la literatura. En el editorial (bajo el título Manuel Robles Alarcón) del diario La Voz, Juan Gargurevich nos hace conocer su prolífico ejercicio como periodista creador e infatigable difusor del arte y la cultura:

Los críticos no incluirán seguramente (es destino de todos los periodistas, al fin al cabo) todo lo que Robles Alarcón escribió en jornada, en los diarios El Comercio, Última Hora, La Nación, La Prensa, en entrevistas como la ya famosa Hora del hombre, Excelsior, etc.

Y en medio de todo este trajinar en las redacciones investigó archivos policiales y publicó relatos de vida real y a veces cuentos y estremecedores. [...] No había estudiado periodismo en la universidad tal como los hombres de prensa que aquella generación del cuarenta y aprendió a olfatear la noticia a pulso, juzgándose la intuición y disputando primicias. (Gargurevich, 1988:15).

Manuel Robles Alarcón publica *Los perros vagabundos* (1939), *Sara cosecho* (1940); y *Las fantásticas aventuras del Atoq y el Diguillo* (1974). En este mismo año, recibe el Premio Nacional Ricardo Palma por su novela *Jacinto Huilca*, obra inédita hasta la fecha, por la que se le confirió mención honrosa correspondiente a la sección del Segundo Concurso Latinoamericano de Novela promovido por la casa editora Farrar Rienhardt de Nueva York, que un año anterior premiara a *Ciro Alegría* por su novela *El mundo es ancho y*

ajeno. Otra obra inédita de su autoría es la novela titulada El gamonal. Al igual que estos trabajos inéditos, existen otras publicaciones en los diarios de su época, en los que laboró como periodista; por ejemplo, cuando trabajaba en imprentas como corrector de pruebas, publicó en un diario de la capital una serie de cuentos sobre temas delictuales del ambiente campesino que fueran reunidos en un volumen bajo el título La sombra de Caín. Se conocen igualmente artículos periodísticos y otras publicaciones de relatos cortos y sueltos, a los que tampoco tenemos acceso para citarlos con los datos de rigor; sin embargo, podemos mencionar, con estas limitaciones bibliográficas, Cuentos de tierra mestiza, Los que ahora tienen una esperanza, Los recaudadores, Un hombre como hay muchos, entre otros trabajos literarios y artículos periodísticos publicados en diversos diarios de su época que requieren ser sistematizados, estudiados y difundidos.

Robles Alarcón fallece, en la ciudad de Lima, el 27 de mayo de 1988, cuando estaba de candidato para ser presidente de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), generando conmoción entre los escritores y amistades del mundo artístico y literario, quienes esperaban de él sus mejores aportes en la dirección y organización de dicha institución por su compromiso infatigable como promotor del arte y la cultura, así como en la producción literaria. Probablemente nos hubiera entregado más logros y publicado su mejor novela, Jacinto Huillca, inédita hasta la fecha. Toda una vida y obras que, por desidia del Estado y sobre todo de las autoridades coterráneas, se conocen poco y no se valoran en su verdadera dimensión los aportes a la literatura peruana de uno de los escritores apurimeños más importantes.

La edición y difusión de sus obras sería el mejor homenaje y reconocimiento al primer novelista de la provincia



abanquina y uno de los iniciadores del movimiento literario indigenista más grande del Perú.

1.2. El escritor y su época

Después de las referencias biográficas de Manuel Robles Alarcón, trataremos de ubicar el contexto político y social en que se inserta como escritor dentro de la literatura indigenista del Perú. Carlos García Bedoya, en su libro *Para una periodización de la literatura peruana* (2004), ubica a Robles Alarcón dentro del contexto social correspondiente a 1939, año en que termina la guerra civil española e inicia la Segunda Guerra Mundial con la invasión de Alemania a Polonia; mientras que en dicho período, en el Perú, se elige como presidente a Manuel Prado. Estos acontecimientos se producirían cuando Robles Alarcón tenía 23 años de edad, habiendo publicado ya su libro de cuentos *Los perros vagabundos* y su novela *Sara cosecho*; insertándose, de esta forma, en la literatura peruana en el período de la crisis del Estado Oligárquico producida entre 1920 y 1975. Según Carlos García Bedoya, la larga resistencia andina adquiere una nueva dimensión al integrarse en un movimiento y torrente de fuerzas populares más vastos sin perder sus propias reivindicaciones:

El contingente andino constituye el sustento del nuevo movimiento campesino que lucha por la tierra, pero es también el manantial del que se nutre la joven clase obrera peruana. Ya no se trata de un conflicto entre la “República de indios” y la “República de españoles”, sino del enfrentamiento entre dos proyectos sociales. El proyecto nacional y popular aglutina las fuerzas del campesinado, de la clase obrera, de la pequeña burguesía e incluso de sectores de la burguesía, contra pequeñas minorías sociales vinculadas



en muchos casos a intereses imperialistas. (GARCÍA BEDOYA, 2004: 84-85).

En este proyecto social y popular, quien mejor contribuyó en trazarle un norte fue José Carlos Mariátegui, que postulaba acabar con el orden injusto y opresivo para construir un nuevo sistema: “el socialismo peruano”; para eso era imprescindible peruanizar al Perú y dejar de ser herederos de la colonia. Es el período del surgimiento del aprismo y del socialismo como actores políticos que intentan asumir la dirección de los movimientos sociales.

Manuel Robles Alarcón, desde su época de estudiante de secundaria, por su sensibilidad política y social, siente una simpatía y adhesión por el APRA; sin embargo, a los 20 años de edad, en su libro *Los perros vagabundos*, aparece en la escena literaria con el seudónimo “Lloje Runa”, que quiere decir “hombre de izquierda”.

Antonio Muñoz Monge, en “Manuel Robles Alarcón, el último indigenista”, manifiesta: “Abancay su añorada tierra a la que retorna después de ocho años, lo recibe con un levantamiento indígena (1937), ahí el secretario general de su partido aboga por los gamonales mientras el defensor de los campesinos, el doctor Manuel Quiroga era encarcelado. Grande es la desilusión del compañero Manuel Robles. Años después dejaría su militancia partidaria” (MUÑOZ MONGE. 1987: 9).

Posteriormente, cuando el APRA se une a la élite oligárquica y llega al poder en 1963, en alianza con el Movimiento Democrático Peruano de Manuel Prado Ugarteche y la Unión Nacional Odríista, cuyo segundo líder fue Julio de la Piedra, propietario de la hacienda Pomalca y líder político de los ba-

rones del azúcar y algodón, el núcleo más importante de los terratenientes costeños; Manuel Robles Alarcón rompe con el APRA afirma Arturo Corcuera, en su artículo titulado “Manuel Robles Alarcón, un narrador del ande”: “[...] cuando se produjo el entendimiento [se refiere al partido aprista] con Odría, se apartó definitivamente del APRA, pero mantuvo su posición de izquierda socialista hasta el final de su vida” (CORCUERA, 1988: 17) como hicieron posteriormente muchos intelectuales como Ciro Alegría y Manuel Scorza.

Si nos remitimos al libro titulado *Para la periodificación de la literatura peruana* de Carlos García Bedoya, Manuel Robles Alarcón nace a finales del periodo de la República oligárquica (1825-1920); época republicana que no reivindica social ni económicamente al indígena, por el contrario, constituye un sistema de continuidad de la colonia:

Por eso asistimos a la paradoja de que los herederos de los encomenderos coloniales se hacen cargo del gobierno de la nueva república. Se instaura así un Estado oligárquico, expresión del poder de los terratenientes y la burguesía comercial. Es lógico por ello luego de la independencia se presencie un amplio y violento proceso de expansión de las haciendas en base al despojo de las comunidades indígenas. (GARCÍA BEDOYA, 2004: 81).

A finales del periodo oligárquico, donde nace Robles Alarcón, se produce un inicial desarrollo industrial con la consiguiente aparición de una clase obrera que protagoniza sus primeras luchas y constituye sus primeras organizaciones; además, se inician las manifestaciones, protestas y sublevaciones indígenas importantes, como la de Rumi Maki (1915), cuyo verdadero nombre fue Teodomiro Gutiérrez Cuevas (1864-1936). Todos estos movimientos populares co-



mienzan a cuestionar el orden oligárquico y pretenden restaurar el pasado incaico.

El regionalismo emerge casi simultáneamente con la vanguardia que se consolida en la década de los 30 y se mantendrá como tendencia dominante hasta los años 50. Su vertiente más característica es el indigenismo, iniciado en la obra de López Albújar, que alcanza su culminación con Ciro Alegría y el periodo indigenista clásico de Arguedas. Entre estos dos últimos escritores estaría Robles Alarcón:

Esta importante vertiente es tal vez la más característica expresión de heterogeneidad literaria: es un esfuerzo por dar cuenta de un referente andino desde la perspectiva de una instancia de producción, una estructura textual y una instancia de recepción de filiación occidental, no sin incorporar en sus mejores muestras rasgos de procedencia andina, entre ellos la inclusión del habla popular en el discurso de sus personajes. (GARCÍA BEDOYA, 2004:23).

Otra vertiente menos rica es el regionalismo costeño o criollista, iniciado por Valdelomar y su más destacado continuador José Díaz Canseco, donde se incorpora también elementos del habla popular costeña en el discurso de sus personajes; sin olvidar, en esta tendencia, la narrativa de la selva representada por Arturo Hernández e Izquierdo Ríos. En cambio, Robles Alarcón, en el regionalismo de Apurímac, identifica la modernidad como actitud alienante occidentalizadora procedente de la ciudad, mal adoptada en el mundo andino. Si bien su narrativa expresa algunos rasgos de modernidad cuando describe la urbanización de la Villa de Abancay, sus personajes y temáticas dominantes son las del mundo andino.

1.3. Manuel Robles Alarcón entre Valcárcel y Uriel García

Robles Alarcón tuvo amistad casi fraternal con Uriel García (1889-1965), quien prologa su primer libro de cuentos *Los perros vagabundos*. Por su parte, Luis Eduardo Valcárcel (1893-1987), en un artículo titulado “Cuentos indios de Llokje Runa” (1941), alienta en el joven escritor su incursión y logros primigenios y aportes a la producción literaria regionalista. Valcárcel equipara al joven Robles Alarcón con escritores importantes de la época en cuanto a la representación y valoración de la cultura popular y configuración del indigenismo:

No es pura coincidencia que José María Arguedas, Ciro Alegría, José Ortiz Reyes, Manuel Robles Alarcón, Arturo Hernández, José Ferrando y muchos otros lancen a la publicidad relatos novelescos o efectivas novelas inspirándose en la vida del pueblo, en el discurrir amargo de la existencia miserable del indio o del mestizo. No fue una moda como algunos sostuvieron, el primer brote del indigenismo, hace unos quince años. No lo fue aquí como no lo es en Ecuador o en Bolivia, donde la influencia peruana fructificó espléndidamente. Corresponde este movimiento a un profundo cambio espiritual que sacude en sus raíces a las últimas generaciones de escritores indioamericanos. (Valcárcel, 1941).

En este mismo artículo, refiriéndose específicamente a Robles Alarcón, lo reconoce como uno de los iniciadores del gran movimiento indigenista de la época, comparándolo con José María Arguedas en la representación realista de los personajes, por su proximidad y la experiencia directa que el autor tuvo al escribir los cuentos, sin ninguna mixtificación exótica:



En sus 326 páginas Locke Runa hace vivir con un extraordinario realismo a los personajes indígenas. Antes solo Arguedas había logrado transmitirnos el lenguaje del indio. Pero Robles Alarcón lo consigue con una fuerza y un verismo únicos. No se detiene en ninguna consideración de forma, en ningún escrúpulo de literato. Esta novela (se refiere a Sara cosecho) no ha sido escrita desde fuera sino desde muy adentro de la vida indígena y con el autor como un activo participante en ella. De allí además de su valor literario, la literatura indo peruana, su gran valor etnológico, para el debido conocimiento del pueblo de los Andes y para entender este proceso de transculturación que va durando cuatro siglos. (Valcárcel, 1941).

Por otra parte, Uriel García en el prólogo de su libro *Los perros vagabundos* pone en relieve la orientación social de su novela y avizora que sus trabajos no solo serán regionalistas, sino que formarán parte de la literatura peruana. Refiriéndose a su primer libro de cuentos, afirma: "Que estas Sombras de arcilla vayan a acrecentar la producción literaria regionalista de la cultura peruana contemporánea" (García, 1939). Significa que la literatura regional llegará a integrarse y formar parte de la cultura nacional.

Haremos una síntesis del pensamiento indigenista de Valcárcel, que fue ampliamente abordado por la crítica literaria, con la finalidad de establecer la relación e influencia en el pensamiento y producción literaria de Robles Alarcón.

El libro *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, publicado en 1927, generó controversia y notable resonancia con su aparición. Un libro que para muchos era el manifiesto de la utopía andina en una época de rebeliones campesinas, entre los años 1919 y 1923.



La tesis principal de Valcárcel sostiene que la raza indígena se había mantenido intacta en resistencia respecto a la conquista. Según nos refiere Cyntia Vich en su libro *Indigenismo de vanguardia en el Perú* (2000), esta raza constituye el “alma de la cultura, la raíz biológica”: “Valcárcel aseguraba que la raza indígena se había mantenido inmutable a pesar de la conquista, y había persistido fuera del tiempo esperando su futura resurrección” (VICH, 2000: 92). Esta manifestación es uno de los rasgos principales del conservadurismo ideológico de Valcárcel; por ello, “algunas lecturas precipitadas, como dice Alberto Escobar en su libro *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984), han repetido que *Tempestad en los Andes*, anunciaba la restauración del incanato, lo que no es exacto, e implica un signo pasadista” (ESCOBAR, 1984:31). Por el contrario, en el prólogo de este libro, Mariátegui afirma: “Luis E. Valcárcel nos ofrece en este libro una visión animada del presente autóctono, este libro anuncia “el advenimiento de un mundo” (VALCÁRCCEL, 1963:7). Sin embargo, como nos refiere Cyntia Vich: Cornejo Polar, ha señalado que la cosmovisión de Valcárcel se enmarca en un concepto positivista de la raza que se define de manera exclusivamente biológica: “Para Valcárcel de entonces, el Perú era únicamente indio y el futuro del país debía basarse en la alianza entre esa raza pura e incorrupta, su suelo y la técnica” (VICH, 2000: 92). En *Tempestad en los Andes*, Valcárcel insiste en la pureza de lo indígena y llama en forma negativa a los poblados mestizos como “poblachos mestizos”, como fuente de descomposición humana, y la mezcla cultural entre español/indígena la denomina “fruto maldito”; sin embargo, posteriormente Valcárcel replantea su pensamiento positivista y la negación del mestizo: “En nuestra mocedad [dice] error capital fue hablar de raza y no de cultura” (ESCOBAR, 1984: 31).



Otro de los representantes teóricos del indigenismo y su variante del neindigenismo fue Uriel García (1889-1965), con quien Robles Alarcón mantuvo también una amistad y cercanía; al parecer, también tuvo notoria influencia en este autor. Uriel García planteó su tesis del neindigenismo, como alternativa de la futura identidad nacional, en sus tres ensayos publicados en el Boletín Titikaka (1927) bajo el título “Neoindigenismo”, textos que se anticipan a los planteamientos de su obra *El nuevo indio*. La propuesta de García, en oposición al pensamiento de Valcárcel, no proponía al indígena como eje de la nacionalidad peruana, sino al mestizo:

La propuesta de García tenía al mestizo como eje del dinamismo de la cultura autóctona que, en actitud transculturadora con respecto a las influencias foráneas, se presentaba como posibilidad futura de solución al problema de identidad. Posteriormente en *El nuevo indio*, García glorifica al mestizaje –de manera similar a como lo hizo Vasconcelos en México– y proclama la inmortalidad de la indianidad de la que lo incaico había sido tan solo una etapa. En la continuación de este ciclo García veía el comienzo del americanismo total. (VICH, 2000: 96).

Resulta evidente que *El nuevo indio* es la contraposición a la obra *Tempestad en los Andes*, cuando señala: “El pueblo mestizo, ese ‘Poblacho Mestizo’ que despectivamente denigran los incomprensivos de la verdadera nacionalidad, es el que, a pesar de todo, forma el alma de nuestros pueblos y nutre de emoción nuestros sentimientos de americanos” (GARCÍA, 1973: 169).

Cyntia Vich caracteriza el pensamiento de Uriel García y su rechazo de muchos aspectos de la cultura indígena (que otros tomaban como baluarte de sus reivindicaciones), en

tres aspectos fundamentales: a) la religiosidad; b) el colectivismo del ayllu; y c) el agrarismo como base económica del mundo indígena. Su crítica se enmarcaba en una urgencia de alcanzar el cosmopolitismo que libraría al poblador andino de un estrecho y retrógrado provincianismo. Su neoindigenismo coincide con el vanguardismo del grupo Orkopatay con la edición del Boletín Titikaka, que tenía como propósito actualizar y modernizar al indígena.

Uriel García rechazaba el agrarismo porque creía que limitaba al indígena y al mestizo a una vida rural alejada de las ciudades; pero no de Lima, sino de ciudades serranas que son síntesis de lo antiguo y de lo moderno. Por eso, proclamó al Cusco como arquetipo de evolución de lo primitivo hacia la civilización.

Mientras Valcárcel había insistido en el carácter decadente de las ciudades y expresado una total identificación con el andinismo arcaizante que sería la base de la peruinidad, García planteaba con su neoindigenismo un proceso de transculturación en ese complejo mundo heterogéneo de la cultura: “[...] García explicó la cultura neoindia como ‘una ondulación’ en la que se alternaba el influjo hispánico con el indígena en constante proceso de fusión” (VICH, 2000: 98). Al analizar el arte colonial del neoindio, explica su teoría:

Se verá con todo que este arte de fusión no es simplemente una amalgama de dos sumandos plásticos, que al conjugarse dan un resultado aditivo, sino tiene el valor de toda una creación original, que no es solo el tercer elemento hecho o conseguido por dos incrustaciones. Porque la fusión no es precisa y exclusivamente objetiva, sino, sobre todo, es fusión psicológica, proceso espiritual, advenimiento de una nueva emoción. (GARCÍA, 1973: 133).



La fusión cultural que plantea Uriel García nos lleva al tema de la transculturación como proceso creador a partir de la negociación cultural, el deseo de formar una identidad mestiza en la construcción de un país o continente nuevo, omitiendo la lucha y conflicto de dominación-liberación de una cultura sobre otra. El hecho de reivindicar el valor del indígena no iba a borrar tan fácilmente más de cinco siglos de desprecio y violencia que caracterizó la realidad del mestizaje.

El mestizaje, según Cyntia Vich, tiene resultados positivos en lo estético; pero resulta más complejo en el campo social, como en el caso del indigenismo vanguardista:

[...] lo que en arte es original y enriquecedor -ovejas y aerogramas de humo de ferrocarril formando el paisaje altiplánico, por ejemplo-[cita poema "Lecheras" de Ande de Alejandro Peralta] en el campo de lo social es síntoma de una compleja situación de convivencia cultural no necesariamente armónica. (VICH, 2000: 99).

En el siguiente capítulo, se analizará con profundidad el concepto "heterogeneidad" planteado por Antonio Cornejo Polar y se evidenciará que el mestizaje tiende a homogenizar y armonizar dos culturas en conflicto. La defensa de una convivencia aparente pretende eliminar las raíces de las culturas dominadas, a favor de la ideología homogeneizadora de la cultura dominante.

Otro de los conflictos de carácter social y cultural es la visión de la modernidad que comúnmente contrapola la ciudad (paradigma de progreso y modernidad) con el campo (paradigma de lo arcaico y atrasado).

Por otra parte, según Uriel García, las formas de organización y de vida en las comunidades andinas tiene espíritu

colectivo, distinta a la vida citadina, organizada política, social y económicamente, basada en el individualismo regulado por el mercado y dominado por la cultura occidental; en tal sentido, la defensa de la modernidad de Uriel García es la defensa del individualismo, cuya mayor plenitud del neindio radica en la práctica del arte que liberará al indígena de su espíritu de rebaño en la afirmación de su personalidad, como observamos en su artículo “El neondigenismo II”:

Mientras perdure el “inkario” el indio seguirá siendo el mitayo, el yanacona, el siervo del encomendero o del gamonal, porque el curacazgo que lo educó tuvo cierto aspecto de feudalidad que se perfeccionó con el feudalismo que trajo el conquistador. Donde está el “inkario” estará lo prehistórico y retrasado en su destino. En el pueblo neindio -su forma superior la ciudad- el hombre andino se libera de su colectivismo campestre. Otros incentivos urgen a su voluntad creadora. Su meta más elevada es el arte, campo donde el nuevo indio dejará de ser rebaño e impondrá su personalidad”. (GARCÍA, 2004:73).

La visión de la originalidad individual constituyó uno de los rasgos más marcados de la nueva perspectiva cultural del indigenismo vanguardista.

Robles Alarcón expresa la vigencia de la cultura inca al describir y comparar el trabajo colectivo de los indígenas que siguen practicando el ayni y la solidaridad colectiva propia de los incas en su novela Sara cosecho:

La cosecha de maíz en la sierra del sur del Perú, es sin duda una de nuestras más típicas actividades agrarias. Nada hay tan propio, vernácula como ella. Es la expresión más pura de nuestra alma en el fondo agraria, la resurrección de la vida incásica de culto a la tie-



rra. Una gigantesca colmena en donde hormigueamos sin distingos. (ROBLES ALARCÓN 1940: 46-47).

En este aspecto, tendría influencia del pensamiento de Valcárcel, del mismo modo su apego a la tradición le induce a realizar una crítica burlona de los productos, usos y costumbres de la modernidad que se introducen como elementos alienantes en el mundo andino. Veamos, por ejemplo, cómo describe a una muchacha alienada:

Enérgica y tierna, aunque también por desgracia llevada de las ventoleras de un torcido modernismo, progenitora de jovenzuelos prosélitos del “dandysmo” y muchachitas descabelladas, juguetes bonitos de las fatuidades en un falso siglo veinte. (ROBLES ALARCÓN, 1940:47).

En la presentación de la obra y caracterización de los personajes, Robles reconoce el mundo social heterogéneo y sobre todo la predominancia del sujeto mestizo, que se manifiesta incluso en los personajes principales de la novela. Es el caso del gamonal Hermógenes, que no es un sujeto blanco sino negro. Veamos cómo Luciano, el primo del hacendado, se refiere a él: “Oye. Negro – dijo – ¿No te parece que sería mejor, dejar todavía todo? Hasta que pase esto. La lluvia... se va a malograr el maíz” (ROBLES ALARCÓN, 1940: 246). Lo mismo ocurre con el primo de este gamonal, un mestizo llamado Luciano, que se enamora de una hermosa mestiza, la amada casi imposible que atormenta al personaje.

Los personajes de la novela, según el autor, son los indígenas, sobre todo cholos y mestizos, identificados indistintamente como similares; por ejemplo, al personaje rebelde Fidel Díaz, que es un colono de la hacienda de Hermógenes Molina, se le llama “el Diazcha, cholo al fin”, quien fue expulsado de la hacienda por conductas impropias como em-

briagarse en las noches con su guitarra y en las chicherías del pueblo por decepción amorosa; usaba un descolorido ternito de casinique, zapatos y sombrero para salir a las calles; vestidos que fueron requisados por el patrón con la intención de privarle su vida bohemia. La caracterización de este personaje rompe con la contradicción dicotómica tradicional blanco/indígena o indígena/patrón. La población mayoritaria la constituye una masa heterogénea de indígenas y mestizos pobres que tienen una relación de dependencia con el hacendado, quiere decir que el problema de dominación trasciende los conceptos raciales e incluso culturales, cuya raíz está en las relaciones de propiedad de la tierra que el gamonal usurpa excluyendo a los indígenas y mestizos que carecen de este bien para asegurar su subsistencia.

La caracterización de los personajes de la novela Sara cosecho tendría una doble influencia desde dos hipótesis que planteamos.

Primero, el desarrollo económico y social de la población abanquina no favoreció consolidar una matriz cultural sólida, ni afirmar una identidad propia (como la inca del Cusco, por ejemplo); por tal razón, fácilmente se impuso la cultura occidental dominante, la población sojuzgada asumió mayor identidad con aquella cultura, o por lo menos con la mestiza, que con sus raíces culturales indígenas que fueron dominadas y marginadas. El pueblo de Apurímac originariamente fue ocupado por pueblos tribales que constituyeron la nación de los quechuas en el incanato; a esta región se le conoció como Kuntisuyu.

Segundo, los pueblos quechuas, con la invasión española, sufrieron diversos cambios en sus estructuras políticas, sociales y económicas; como efecto de dicho proceso de colonización, los mestizos asumieron mayor identidad con la

cultura occidental que con la indígena. A inicios de la colonia, el 31 de marzo de 1543, Baca de Castro, como gobernador del Perú, da las llamadas Ordenanzas de los Tambos que constituyeron la división territorial bajo el nombre de "repartimientos". Waldo Valenzuela, en su libro *Los Kotaneros*(2006), hace conocer los principales repartimientos establecidos en Apurímac:

1. Tambo de Xaquijahuana: (Huarucondo), incluía una parte de Cotabambas, era el repartimiento de Hernando y Gonzalo Pizarro, servido por los maras y tribus aledañas.
2. Tambo de Lima Tambo: pertenecía al padre Martín Maldonado, servido por los Aymaras y Guallicas.
3. El Tambo de Abancay: Asignado a Peralonso de Carrasco, servido por los Ccoyas, Kurac o Vilchulccas, Surcos, Huillicas. Los Ccoyas mantenían cierta afinidad con los Chancas y Aymaras.
4. El Tambo de Curaguasi: (Curahuasi), le correspondía a Pedro de León, servido por los Chocopatas, Corpatas y parte de los Coyas.
5. El Tambo de Andabaylas: (Andahuaylas), pertenecía a Diego Maldonado y otra parte a Garcilaso de la Vega (padre del mestizo), servido por los Chancas y otros Ayllus.
6. El tambo de Cotapampas: (Cotabambas), correspondía como un repartimiento al Factor Illan Suarez de Carbajas; servido por Kutapampasy parte de Yanahuaras.
7. La Región de Pitocalla, incluido el Tambo de Aymaras, pertenecía a Antonio Ruíz Guevara, servido por los Ayllus de los Aymaras y la Región de los Cotaneros perteneció a Garcilaso de la Vega. (VALENZUELA ZEA, 2006: 83).

Como se puede observar en la cita, todo el departamento de Apurímac estaba dividido en repartimientos, donde los ayllus fueron sometidos por los invasores; la mayoría de estos repartimientos eran bastiones al enriquecimiento personal de los españoles, fuentes de explotación minera de oro y plata mediante el sistema de mitas y luego convertida en haciendas. Abancay en la colonia fue un repartimiento o un fundo feudal, donde los indígenas eran el soporte y fuerza productiva del gamonal. La población fue fuertemente sometida y controlada por los aparatos represivos y elementos ideológicos de control social, como la religión católica y la Iglesia. Estos rasgos feudales son descritos por José María Arguedas en *Los ríos profundos* (el mundo del seminario donde Ernesto vive en conflicto permanente con respecto al mundo exterior).

La experiencia de haber vivido este mundo conflictivo y heterogéneo y la asimilación de la cultura occidental como el caso del realismo literario en boga de la época, influyeron en Robles Alarcón en la visión heterogénea de la novela.

Y otro aspecto ideológico influyente fue el pensamiento de “nuevo indio” de Uriel García, quien defendió al mestizo como eje de la identidad nacional. En el prólogo de *Los perros vagabundos* (1939), escribe: “Toda esa humanidad indígena y chola se expresa con esa su sencillez congénita lindante a veces en la vulgaridad, con esa fabla amestizada del indio y del cholo, amalgama pintoresca entre el castellano de los conquistadores y el idioma nativo” (ROBLES ALARCÓN, 1980:4). Robles Alarcón expresa la heterogeneidad de los grupos sociales en la cosecha de maíz, pero no comparte el espíritu individualista de su maestro Uriel García en cuanto a la producción artística y mucho menos en el campo

social; por el contrario, lo colectivo y las raíces andinas serían para él los ejes de la identidad nacional. Por las razones expuestas, no se puede afirmar en forma categórica que Robles Alarcón fuera un indigenista ortodoxo, que contrapola en su relato, en forma dicotómica indígena/patrón con una relación de indígena/blanco, como hacen los indigenistas clásicos; por el contrario, Robles Alarcón reconoce la heterogeneidad de grupos sociales en su novela Sara cosecho. Por ejemplo, el patrón es un mestizo terrateniente, explota y domina a otros indígenas, mestizos y cholos pobres, demostrándonos con ello salir de los esquemas rígidos manejados por el indigenismo.

1.4. Manuel Robles Alarcón en el contexto de la literatura apurimeña

La historia de la literatura apurimeña requiere ser investigada desde la literatura oral quechua hasta la producción literaria escrita en la actualidad. La literatura oral fue y sigue siendo la fuente y cantera de la creación literaria escrita, de la gran mayoría de creadores regionales; pero, a pesar de sus aportes valiosos, por la hegemonía cultural y centralista, muchos escritores importantes regionales siguen siendo ignorados por la crítica literaria, como el caso de Robles Alarcón, y muchos otros creadores contemporáneos de su generación, como, Juan José Flores y Jorge Flores Ramos y otros, requieren ser estudiados. Sin embargo, un antecesor y un contemporáneo de Robles Alarcón lograron trascender e imponerse en la literatura oficial alcanzando renombre universal; ellos son Juan de Espinosa Medrano y José María Arguedas.

Robles Alarcón nace en 1916 y comienza a escribir a partir de 1939 y sus mayores logros alcanzan en la década de los 40, constituyéndose en uno de los iniciadores del gran movimiento literario indigenista; sin embargo, dentro del contexto de la literatura escrita apurimeña, es ineludible partir de Juan de Espinosa Medrano, una de las figuras más importantes de la literatura colonial del siglo XVII.

1.4.1. Juan de Espinosa Medrano (?-1688)

Según Clorinda Matto nació en 1629, y según Sánchez y García Calderón en 1632 (no existen fuentes que evidencien la fecha exacta de su nacimiento) en la comunidad campesina de Calcauso, provincia de Antabamba, departamento de Apurímac. Su nombre originario fue Juan Chancahuaña; es el máximo representante del culteranismo en América. En 1662, publica su obra Apologético en defensa de Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, donde rebate los argumentos y ataques del escritor Portugués Manuel de Faria contra Góngora, demostrando la inconsistencia de sus postulados y planteamientos, basado en una erudición y amplio conocimiento de los poetas clásicos. Augusto Tamayo Vargas manifiesta sobre el apologético, en su libro Literatura Peruana: "Es esta obra el mejor exponente en prosa del culteranismo gongorino, y del conceptismo gracianesco, a la vez que la defensa de los ideales literarios culteranos" (TAMAYO VARGAS, 1965:261).

Según la literatura oficial, que ha ignorado los aportes de la producción literaria regional, el hispanista José de la Riva Agüero (1885-1944) es considerado como el padre de la crítica literaria en el Perú; sin embargo, si nos remitimos al siglo XVII, Juan de Espinosa Medrano sería el primer crítico

literario del Perú y de América Latina. Carlos García Bedoya reconoce que el primero en destacar a Lunarejo como iniciador de la crítica en América Latina a Alfredo Remigio por su artículo “Juan de Espinosa Medrano: Apertura de un espacio crítico en las letras de América Latina” y coincide al afirmar que: “El apologético en favor de don Luis de Góngora de Juan de Espinosa Medrado, publicado en 1662, constituye sin duda un hito crucial. Con este texto se puede marcar el inicio de la crítica literaria en el Perú y en Hispanoamérica” (GARCÍA BEDOYA, Carlos: 2000: 118). El Apologético es una obra de crítica literaria reconocida no solo dentro de la literatura peruana, sino dentro de la metrópoli española, obra crítica en defensa a un escritor que sus paisanos no pudieron hacer:

Tarde parece que salgo a esta empresa –dice el autor–; pero vivimos lejos los Criollos, además cuando Manuel de Faria pronunció su censura, Góngora era muerto y yo no había nacido. Si alguien quisiera proseguir la batalla, la pluma me queda sana y volveré sin temor al combate, Ya ves, cuan poco me va en defender a quien aún sus paisanos desamparan, pero dicen, que es linaje de generosidad reñir las pependencias de los buenos. (DE ESPINOSA MEDRANO, Juan 2005: 127).

El Apologético es una obra de crítica literaria y una muestra de virtuosismo y erudición en la interpretación de una obra poética, de inevitable lectura en estudio de la cultura letrada barroca y sobre todo, porque hace accesible textos trascendentales herméticos y complejos como la poética de Góngora, de gran impacto e importancia para los letrados criollos que reclamaban ser reconocidos por la metrópoli, es una refutación a los prejuicios antiamericanos de los euro-

peos y alabanza de los méritos intelectuales de los indígenas o criollos americanos. Gracias a su riguroso análisis que supera la vieja crítica literaria preceptiva se considera a Lunarejo como precursor de la moderna teoría literaria del siglo XX:

Lo que caracteriza a la crítica del Lunarejo es un afán analítico-interpretativo y no preceptivo un esfuerzo por desentrañar los sentidos del texto y evidenciar el funcionamiento de sus estructuras retóricas. Es por este esfuerzo de elaborar una crítica textual rigurosa, casi de intención científica, que cabe considerar al Apologético un texto fundamental de la reflexión crítico-literaria en América Latina, su labor hermenéutica evidencia una actitud formalista, una atención privilegiada por la organización verbal de la poesía de Góngora. Espinosa Medrano defiende un cierto derecho de los poetas a buscar la innovación y no necesariamente ceñirse a pie de puntillas a los preceptos preconizados por las poéticas al uso. Tales posiciones permiten considerar al Lunarejo un precursor de algunos postulados de las modernas poéticas o de la teoría literaria del siglo XX (GARCÍA BEDOYA, Carlos: 2000: 118-119).

Los estudios realizado demuestran que Juan de Espinosa Medrano el padre de la crítica literaria del Perú y de América, para esta aseveración partimos de las constatación de dos hechos evidentes: En primer lugar, Juan Espinosa Medrano pertenece al S. XVII, anterior a José de la Riva Agüero (1885-1944) a quien se le reconoce como padre de la crítica literaria peruana y otros críticos latinoamericanos, en segundo lugar el reconocimiento unánime y universal del Apologético como texto de crítica literaria. Aunque estos planteamientos requieren ser debatidas, obviamente exigiría replantearse los estudios de la historia de la crítica literaria peruana y la-

tinoamericana; ya que es innegable omitir a este importante escritor apurimeño que merece una seria atención.

El cultivo de la literatura escrita se realizó en la costa, zona geopolítica donde se estableció el poder central virreinal del Perú. A dicha ciudad letrada hegemónica se rompe con la voz del Lunarejo desde la sierra peruana, como el Cusco:

El escritor brasileño Euclides de Cunha “sostenía que era la más brillante expresión de la genialidad americana: “el fantástico Lunarejo –dirá– en “Carta a Domicio Da Gama” –tal vez el mayor genio de América”. Y cuando Dámaso Alonso y su generación inician en este siglo el gran combate de reivindicación de Góngora, acuden a la primera fuente de crítica estilística en torno a la poesía del cordobés: “El lunarejo” (TAMAYO VARGAS, 1965:263).

Juan de Espinosa Medrano tenía el mayor dominio y manejo del castellano del siglo XVII; fue políglota y polifacético; desde su infancia mostró un privilegiado talento y una aptitud para los idiomas; dominaba el latín, el hebreo, el griego y tradujo la Eneida de Virgilio al quechua; antes de los 18 años, escribía autos sacramentales, componía música sacra y escribió su primera obra: El rapto de Proserpina y sueño de Endemióm (drama que llegó a ser representado en Madrid y Nápoles). Otras obras de carácter apostólico son: El amar su propia muerte y el auto sacramental en quechua El hijo pródigo. El Lunarejo tiene el mérito de escribir en latín el primer libro de filosofía en el Perú y en América, Philosophia Thomística (1688). Póstumamente, sus admiradores publicaron los 30 más hermosos de sus sermones agrupados bajo el título La novena maravilla.

Carlos García Bedoya, en su libro *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial* (2000), considera que, para abordar la literatura colonial peruana escrita en español, el primer problema que se plantea es el de su relación y diferencialización de la literatura metropolitana:

Un eje fundamental para comprender a la literatura peruana colonial será su relación medular con la literatura española pero esta relación no puede aprehenderse en términos de simple imitación: un escritor peruano “imita” a Góngora en la misma medida que un autor español, el hábitad intelectual de ambos es en gran medida un similar espacio discursivo. La literatura peruana orgánicamente engarzada con el sistema literario imperial, por lo menos en un primer enfoque el sistema literario de élites era parte de él y compartía similares orientaciones, pero se trataba por cierto de un sistema literario situado en una parte periférica, caracterizada por un conflictivo contacto con culturas muy diferentes, lo que determinará desarrollos particulares, que serán luego sustento de lo que conceptuamos como una nueva entidad nacional. (GARCÍA BEDOYA, 2000: 63).

En el libro antes mencionado, García Bedoya manifiesta que el estudio de Juan Espinosa Medrano se encuentra dentro de dos distintos discursos literarios: “Cuyas obras en castellano se examinarán en el marco del discurso criollo, mentiras que las escritas en quechua se abordarán en el marco del discurso andino” (GARCÍA BEDOYA, 2000: 78).

En su libro *Apologético*, el mismo Lunarejo se identifica como criollo: “Tarde parece que salgo en esta empresa; pero vivimos muy lejos los criollos [...]”. (DESCLÉEDE BROUWER, 1938: 72). La producción literaria de Juan de Espinosa Medrano pertenece al sistema literario de élites, a pequeños grupos privilegiados que tuvieron acceso al cono-



cimiento y dominio de la tecnología escritural en español; en efecto, en su época mayormente fueron clérigos, funcionarios burocráticos, soldados, profesores, poetas cortesanos. A esta tradición letrada de élite pertenece, por ejemplo, su mencionada obra:

Mientras que al discurso andino pertenecían, sus trabajos en quechua, el hijo pródigo, es una obra de interpretación de la experiencia indiana bajo el esquema español: “El hijo pródigo, auto sacramental que significa la traslación a la escena indígena de la parábola cristiana, con indudables elementos sociológicos y lingüísticos occidentales, tanto más ostensibles cuanto no hay telón de fondo aborigen, ni ambiente para ello”. (TAMAYO VARGAS, 1965: 264).

Siguiendo la tradición de Guamán Poma y Garcilaso, Espinosa Medrano se apropia de la cultura occidental para llevarla a su cultura originaria cuando traduce a Virgilio al quechua y otras expresiones culturales; al mismo tiempo, introduce la cultura andina, dentro de la literatura elitista letrada. Tamayo Vargas nos refiere el comentario de Eulogio Tapia: “El indio lunarejo llevó su decorativismo y su sentido plástico, su inquietud por los matices –con raíz indígena– al vocablo, al gongorismo y la prédica catequista, resultando un arte lleno de color con una armazón escolástica”; y añade: “El Lunarejo introduce en la literatura del siglo XVII cierto aspecto nativista”. (TAMAYO VARGAS 1965: 263).

La obra literaria de Espinosa Medrano, por su condición de sacerdote, está marcada por la influencia del pensamiento cristiano religioso y los cánones de la literatura hispánica, que desdice la famosa anécdota relatada por Clorinda Matto de Turner referida a su madre, que refleja la plena identidad con su origen y raza: “Señores den lugar a esa pobre

india que es mi madre". (TAMAYO VARGAS, 1965: 261). Su visión sobre el indígena adopta el pensamiento colonizador dominante de la época. Si bien pone en relieve la cultura andina y en particular el quechua en sus obras teatrales y en la traducción de la Eneida de Virgilio, su concepción del mundo fue más occidental, de un sujeto heterogéneo y dual que no dejó en absoluto su cultura originaria.

Existen críticas sobre la falta de identidad del Lunarejo con la cultura andina. Según el artículo publicado en la Revista de la Literatura Peruana (2006), escrito por Rubén Bueno Pacheco, su visión sobre el indígena fue muy negativa:

El indio siempre procura engañar y se considera engañado. Llamarse pobre y le sobra todo, se ufana de lo que le deben y no se acuerda de lo que ha de pagar. Es tan opuesto a la verdad que miente hasta con el semblante. Deja de hacer el mal solo cuando no puede. Nunca le deja de robar lo que le viene a la mano, trata como amiga a la señora y a la mujer como esclava. La amiga le sirve a él y la señora a los dos. No agradece, todo le repugna a nadie quiere y él mismo se trata mal. Si le tratan bien se enoja, si mal, es obediente. Es diablo entre los demonios como ninguno [...] (BUENO PACHECO, 2006: 31).

Sin embargo, esta cita no tiene fuente, no se sabe de qué texto escrito por el Lunarejo fue extraído. Similar a estas opiniones, cita una estrofa versada Alfredo Yépez Miranda, en la Revista Universitaria del Cusco (Nº 72); pero tampoco señala ninguna fuente, lo cual le quita toda seriedad y evidencia a lo dicho. Ángel Avendaño, en su libro Historia de la literatura del Cusco, afirma que la fama del Lunarejo fue muy inflada, no corresponde a la realidad que dé cuenta

de esa grandeza y lo cuestiona como un escritor elitista sin identidad:

En fin, Espinosa Medrano escribió en “difícil” para un pequeño círculo de iniciados de su época, echando mano a una grandilocuencia ajena al entendimiento común de las gentes de su época. Usando y abusando de sus conocimientos de mitología greco-romana, jugando con los posibles sentidos de los vocablos, diluviando hipérbolos, epítetos, hipálages, inversiones, etc., para que nadie lo entienda, tal vez, ni los señores españoles que formaban su corillo de selectos interlocutores. Claro que escribió algunas cosillas en quechua -EL HIJO PRÓDIGO, EL RAPTO DE PROSERPINA, EL SUEÑO DE ENDIMIÓN, EL RICO MÁS POBRE- para amoldar el alma de los indios a la voluntad de los españoles. (AVENDAÑO, 1993: 203).

Estamos de acuerdo que el Lunarejo pertenecía a la élite letrada de su época y su producción literaria no está orientada al mundo marginal de los indígenas que no tenían acceso a la cultura letrada, que era una forma de ejercer el poder hegemónico y de control social. Esto es comprensible porque el mismo Lunarejo estaba sujeto a esta regla insalvable, si leemos la autorización oficial que la iglesia otorgó a Juan de Espinosa Medrano para publicar el Apologético nos daremos cuenta que la producción intelectual se sometía a una evaluación y control estricto por la iglesia para autorizar su difusión, si algo afectaba a la “fe y las buenas costumbres” no se autorizaba y se sometía al tribunal de la Santa inquisición para juzgar al autor. Los originales del Apologético estuvieron en manos de los responsables de censuras y aprobaciones desde junio de 1660 hasta setiembre de 1661 que finalmente se publicará en 1662. Veamos los documentos finales de aprobación y autorización de publicación del Apologético:



APROBACIÓN DEL MUY REVERENDO PADRE
FRAY GONZALO TENORIO,

del Orden de Nuestro Padre San Francisco, Provi-
dencial que fue en las Provincias de Lima.

Excelentísimo Señor.:

Por comisión de Vuestra. Excelencia he visto el Apo-
logético, que el doctor don Juan de Espinosa Medrano
compuso en favor de don Luís de Góngora, y no hallo
en él cosa que sea contra nuestra fe, ni buenas cos-
tumbres, ni impedimento para su impresión. Vuestra
Excelencia. hará lo que más convenga.

En este Convento de Jesús de Lima, 16 de octubre de
1661 años.

F. Gonzalo Tenorio.

(DE ESPINOSA MEDRANO, Juan 2005: 113).

LICENCIA

Concédasele la licencia que pide, para que pueda im-
primir el Apologético en favor de las obras de don Luis
de Góngora, de que hizo demostración, constatando
tenerla del Ordinario. Lima 18 de octubre de 1661

Herrera.

(DE ESPINOSA MEDRANO, Juan 2005: 113).

No se puede juzgar a un escritor sin tomar en cuenta el
contexto social donde vivió; por ello, es injusto exigir aque-
llo que estaba en contra de su formación y convicción reli-
giosa. Aristóteles no toma en cuenta a los esclavos cuando
habla de la democracia y no por este error podemos decir
que Aristóteles no vale nada porque escribió solo para la éli-
te y justificó la esclavitud como algo natural; de igual forma,



es un extremo decir que el Lunarejo escribió “para que nadie le entienda”; es decir que, según Ángel Avendaño y Jorge Flores Aybar, que lo citan y llegan a las mismas consideraciones, el Lunarejo escribe para nadie. Tampoco se puede subestimar sus trabajos en quechua, como la traducción de la Eneida. El Lunarejo, como escritor bilingüe y heterogéneo, escribe en el marco de dos discursos: el discurso criollo en castellano de élite y el discurso andino en quechua.

Espinosa Medrano proviene de un grupo social marginal. Para muchos fue indígena, para otros fue mestizo y él mismo se identificó como criollo; pero, al fin, es marginal en una sociedad altamente racista y disgregada (no se sabe exactamente cuándo nació, porque no existe una partida de nacimiento que lo evidencie). Para el indigenista o el escritor que no es indígena, el indio y el mundo andino son sus referentes. En el caso del Lunarejo, sería el indio (si lo fuera) bilingüe, que escribe en castellano y en su idioma nativo.

No es de extrañar que los críticos subrayen que la producción del Lunarejo fuera una literatura bizantina, ceremoniosa, cortesana, cuando procede incuestionablemente de una tradición impuesta; por lo tanto, no podemos esperar una literatura que tuviese elementos propios para su desarrollo.

Según el indigenismo, el indio y el mundo andino son referentes para un escritor que no es indígena: en el caso del Lunarejo, es el “indio” bilingüe que escribe, en quechua o castellano, la cultura cristiana y occidental con una maestría y erudición espléndida. Su visión colonizadora e hispanista no le quita los aportes de este escritor apurimeño y calcausino a la literatura hispanoamericana del siglo XVII; sobre todo, ser el padre de la crítica literaria peruana y latinoamericana.

mericana y un precedente fundamental en el debate de la literatura indigenista apurimeña.

1.4.2. Juan José Flores

El lugar y fecha exacta de nacimiento de Juan José Flores no se conocen. Las indagaciones y testimonios proporcionados por familiares y contemporáneos que a la fecha se consideran son Ocobamaba (Andahuaylas) y Parinacochas (Ayacucho). En su obra inédita Ampay, prosistas y narradores apurimeños el escritor Abanquino Federico Latorre Ormachea hace un comentario biográfico de Juan José Flores, sin señalar la fecha de su nacimiento pero sí el lugar de nacimiento:

“Juan José Flores nació en Ocobamba, hijo del coronel Carlos Flores de ascendencia ecuatoriana, propietario de la hacienda Mitobamba, Juan José Flores tuvo por madre a doña Petronila Gutiérrez una mujer humilde cuyo apellido Gutiérrez no quiso llevar. En su condición de hijo no reconocido vivió en la hacienda de su padre como un criado más”. (LATORRE ORMACHEA Inédito: 599).

Entrevistamos al escritor Federico Latorre sobre la fuente de la cita y supo manifestarnos que la tomó del testimonio del escritor ocobambino Vidal Ochoa Salazar autor de Celajes de Andahuaylas (1989) quien fue conterráneo de Juan José Flores.

Por otra parte, en su tesis de maestría Víctor Flores Cco-rahua manifiesta que Elmer Aliaga y Gedeón Palomino quienes en 1999 reeditan el libro Huambar poetaastro acacautinaja y hacen un estudio socioliterario bajo el título “Huambar... una novela de fortunas y adversidades al modo del autor” donde refieren el siguiente dato biográfico:

[...] por los datos proporcionados por los familiares del autor y por personas, que de una u otra forma lo

conocieron, podemos colegir que nació en la localidad de Parinacochas (Ayacucho), por los años 1877 a 1880 [...]Juan José Flores Gutiérrez fue hijo de Carlos Flores (general español) y de una campesina sirvienta suya, por lo que no fue tratado, precisamente, como hijo prodigo; por el contrario, desde niño se le subestimó y prohibió el aprendizaje de lecto-escritura, fue tratado como un siervo más” (FLORES CCORAHUA, 2009:48)

No existe evidencias categóricas sobre el lugar y fecha de nacimiento de Juan José Flores como es la partida de nacimiento, la partida de bautismo, los certificados de estudios que evidencien la institución donde estudió, los testimonios son versiones difíciles de probar por la falta de objetividad documentaria que den cuenta de dichos datos biográficos imprescindibles. La causa de esta carencia documentaria según Flores Ccorahua sería la de ser hijo de un terrateniente que tuvo su hijo en una sirvienta en forma extramatrimonial, donde los clérigos y terratenientes no reconocían a sus hijos:

Estos datos no han sido registrados, porque J. Flores viene a ser hijo de una relación extra matrimonial, de manera la afirmación de Aliaga y Palomino resulta inconsistente. Los hijos “naturales” de los terratenientes y clérigos, en época colonial y feudal, han permanecido en el anonimato; pues, esto constituía parte de la conducta de los personajes aludidos (FLORES CCORAHUA, 2009:48).

Cualquiera que sea su origen, el dato biográfico como el contexto nos interesa en la medida que nos ayuda entender el texto; no se trata de subordinar la literatura a la biografía o al referente; no obstante los datos coinciden que Juan José Flores vivió afincado en una hacienda en Ocobamba distrito de Chincheros cuyo origen de su propiedad sería lo siguiente:

“El origen de la tenencia de la tierra tendría tres fuentes: herencia, compra a sus hermanos naturales Constantino y Ricardo; y apropiación ilícita de las tierras circundantes de las comunidades.

J. José Flores edificó una de las haciendas más modernas de la región a principios del siglo XX. Murió a los 57 años, después de publicar HPA. Roberto Flores, sobrino carnal del autor de HPA; afirma que leyó el manuscrito el año 1931, in situ “Monte Líbano” (Hacienda Mozobamba), lugar donde escribió, puesto que se encontraba listo para su publicación” (FLORES CCORAHUA, 2009:49).

La patria del hombre no es solo el lugar donde ha nacido, es sobre todo el lugar donde ha vivido, en tal sentido la vida y obra de Juan José Flores, es de importancia para la literatura apurimeña y formar parte del contexto cultural de la región, porque Apurímac es el lugar donde escribió su obra Huambar poetastro acacautinaja publicado en 1933, sin embargo, esta importancia se relativiza, con la versión del escritor Federico Latorre Ormachea que apoyado en la misma fuente antes mencionada afirma que la novela Humbar poetastro acacautinaja:

[...] fue ideada, creada y escrita no solo por Juan José Flores, sino por otro personaje entendido en literatura, de procedencia costeña y que echó raíz en la hacienda Mozobamba, de nombre Juan, que resultó siendo el compadre espiritual de Juan José Flores. Los dos compadres solían ingresar al escritorio y en medio de sonoras risotadas, escribían, ampliaban, reescribían la tan mentada novela. (LATORRE, Inédito: 600).

Las afirmaciones de las citas anteriores tampoco no muestran evidencia alguna, son solo versiones; lo cierto es que no se sabe ni el nombre completo del supuesto compa-

dre de Flores, si fuera verdad aparecería como coautor dicho personaje en el libro, por el contrario develaría la deshonestidad y apropiación ilícita de la coproducción intelectual de una obra creativa. Tampoco se conoce el reclamo del coautor que como derecho legítimo debería haberlo hecho.

Las fuentes y versiones señaladas dan cuenta que Juan José Flores tiene un origen social heterogéneo: descendiente de un hacendado militar y una madre de condición económicamente pobre, probablemente una indígena, de la que tenía vergüenza por su condición marginal. Tanto por el padre y la madre, sufrió en su infancia un doble desarraigo familiar y social. Su condición social económica cambiaría cuando se convierte en un hacendado próspero:

Luego de haber conocido Lima, Flores vuelve a Oco-bamba con algo de dinero y se compra un fundo para pagar con facilidades y convertirlo en una de las haciendas más importantes del lugar y de su época.

Con el transcurso de los años se convirtió en un próspero hacendado, con siervos pertenecientes a tres extensos caseríos, calculada en unas trescientas familias. La casa hacienda era toda una ciudadela admirablemente organizada. Resulta difícil explicar la forma cómo domesticó y explotó a su servicio a toda la gente y cómo se apropió de los terrenos circunvecinos pertenecientes a los campesinos” (LATORRE, inédito: 599).

Los datos hacen deducir que Flores tuvo una formación autodidacta, su lengua materna fue el quechua y luego aprendió a leer y escribir, esta formación dual heterogénea influirá definitivamente en su creación literaria como se evidencia en su obra.

La novela Huámbur poetastro acacautinaja de Juan José Flores nos remite a la década del 30. Temporalmente, es un antecesor de la narrativa de José María Arguedas y Manuel Robles Alarcón, reflejando el sistema feudal de la sierra, especialmente apurimeña. No se puede decir que esta novela sea indigenista; sin embargo, toca uno de los tópicos de esta corriente literaria: el papel de la iglesia en el sistema feudal, a la que censura y cuestiona como parte de la trilogía embrutecedora del indígena, del que González Prada nos habla. En esta novela no se cuestiona el abuso y explotación del indígena por los gamonales, terratenientes y hacendados; planteamos la hipótesis que, por su condición de ser un hacendado con ideas liberales, no realizó ningún cuestionamiento, porque de otra forma no se puede entender su crítica a la crisis y decadencia moral de la iglesia, representada por el cura Yayala.

La aparición de esta novela generó censura y persecución, en su artículo titulado “Destinos y destinatarios de Huámbur poetastro acacautinaja” de Víctor Tenorio García manifiesta:

En 1993, dada la inmediatez de los hechos y la identificación de personajes, la obra fue tomada como real. Por esto fue condenada y perseguida incinerada. A pesar de ello ha sobrevivido aun clandestinamente [...] por ser en realidad un objeto estético de gran valor. (TENORIO GARCÍA, 1994: 103).

La novela gira en torno al relato contado entre copas por Huámbur a su amigo Tuertone, con un tono burlesco y un lenguaje diglósico entre el castellano y el quechua, como podemos observar en las declaraciones de Huámbur en su condición de testigo frente al cura:



-¿Cuál es tu idioma?

-Yo poseo dos idiomas, el castellano puro y “gente boca” (runa simi). (FLORES, 1933:14).

La novela gira en torno a las aventuras y desventuras de amor entre Huámbar, un muchacho pícaro, vanidoso y semiletrado que presume ser poeta, y Aledaida Pitorrez, campesina simpática incapaz de hacer los distinguos entre un poetastro y un cachaco que prodiga sus favores con gran facilidad. Además, tenemos a Yayala, un cura beodo, libidinoso, que disputa los amores de Aledaida, del cual ella y Huámbar huyen y el cura burlado los persigue con ensañamiento. Así comienza la tragicómica odisea de la enamorada pareja; en dicha persecución y desvaríos de amor intenta suicidarse en dos oportunidades. Al final, Huámbar y Aledaida Pitorrez huyen a Ayacucho de la persecución de Yayala para quejarse ante el obispo de la diócesis; pero no encuentran justicia, al contrario, son objetos de burla.

La inserción de la novela en el género de la picaresca, según Víctor Tenorio, y lo carnavalesco, según Víctor Flores Ccorahua, no sólo se debe en cuanto relata aventuras y acontecimientos burlescos y satíricos; sino, sobre todo, por el lenguaje de naturaleza bilingüe e intencionalmente diglósica, realizando: “El trasvasamiento del código lingüístico quechua al español” (TENORIO GARCÍA, 1994:95). Como podemos apreciar en la declaración de Huámbar al padre Yayala, en su condición de padrino de matrimonio para asentar la partida:

-¿Qué raza eres?

-Soy de raza de “orinar” (hispana) es decir española

-¿Cuál es tu idioma?

-Yo poseo dos idiomas, castellano puro y “gente boca” (runa simi). (FLORES, 1933: 18-19).

Este uso intencional del lenguaje, de traducir literalmente del quechua al castellano sin tomar en cuenta la imagen simbólica, es lo que genera risa en el lector, quien también tiene que ser bilingüe para entenderlo. El objetivo del autor fue burlarse, en forma deliberada, de los vicios sociales y religiosos de su época, a través de recursos expresivos como los sobrenombres de sus personajes. Así, el sacerdote Manuel Ayala participa en la novela como Manolo Asnovil Yayala. Utiliza elementos del mundo andino, como los watuchis, tratanacuy o desafíos en los insultos y lisonjas que los hombres andinos suelen realizar. El mismo autor advierte al lector, al inicio del libro, de qué trata y cómo está escrita su novela:

Las aventuras cómico-trágicas de Sardaniel Huambar Lordigo, relatadas a su camarada Burdoloza Tuertone, con traducción literal y a su modo, en gran parte del quechua al español, sin admitir, ni en el vocablo castellano mismo, todo lo que a él le pareciera quechua. (FLORES, 1933: 13).

Respecto a esta novela, se han realizado pocos estudios por la crítica literaria. Víctor Tenorio García la analiza en un artículo extenso titulado “Destinos y destinatarios de Huámba Poetastro Acacautinaja” y considera que la obra es contestataria y renovadora en la creación literaria de su época:

[...] esta novela picaresca se presenta como una obra contestataria “peligrosa” en su tiempo, no solo en el plano del mundo representado, sino también en el plano discursivo.

Rompe con todos los cánones, incluso literarios de su tiempo (con las características del mismo género picaresco planteando sus propios parámetros, como

toda obra revolucionaria en el arte, suele factibilizar y concretar. (TENORIO GARCÍA, 1994:99).

Víctor Flores Ccorahua, en su libro de crítica literaria titulado *El discurso carnavalesco de Huámbra poetaastro acacautinaja de Juan José Flores*, hace una interpretación bajtiniana sobre la singular y breve novela, refutando la caracterización de esta como picaresca:

[...] Tenorio subraya acertadamente el proceso de enmascaramiento, polifonía y la parodia. Lamentablemente no desarrolla en el análisis de esa perspectiva teórica. Esto debido a que desconoce los presupuestos teóricos o los conceptos nucleares de la dialogía, polifonía y lo carnavalesco planteado por Mijael Bajtín.

Proponemos que HPA como una novela carnavalizada, en tal sentido se estudia la correferencialidad textual en nexos con la parodia y la ironía; y se relaciona con el género cómico jocoserio en un nexo profundo con el folklore carnavalesco, además lo burlesco y la risa popular constituyen el sustrato de la literatura carnavalesca. (FLORES CCORAHUA, 2009:41).

En el mundo andino, se han escrito las crónicas, desde de Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega, con un lenguaje diglósico, Juan José Flores construye un autor implícito y bilingüe (castellano-quechua), que se dirige a un lector también bilingüe. Por el contrario, no sería entendible esta novela. Dorian Espezúa destaca, en el prólogo del libro citado de Víctor Flores, la singularidad de ese bilingüismo entre una lengua de poder y otra popular y autónoma, aparte de su carácter dialógico y polifónico en el sentido bajtiniano: "Una manifestación palpable de ello es el singular bilingüismo presentado en la novela, un bilingüismo en

el que se piensa en quechua y escribe en español, de modo que lo subordinado es más bien el español y no el quechua” (FLORES CCORAHUA, 2009:15).

Esta apreciación devela el espíritu de la novela, la cosmovisión que encierra una transculturación heterogénea que se apropia de la cultura occidental para expresarse, sin perder las raíces de su lengua y su cultura.

1.4.3. Jorge Flores Ramos

Escritor y poeta apurimeño, nacido en Andahuaylas en 1900. Como poeta, escribió los siguientes libros: Poemas matinales (1960), El paisaje el hombre y la vida (1970), Mariátegui y Vallejo (1966), Trayectoria Humana. Su poesía pertenece a las décadas del 60 al 70, íntimamente ligada a la naturaleza y a la vida del hombre andino, inscribiéndose dentro del romanticismo literario y la protesta social con un lenguaje tierno y diáfano, que requiere un estudio específico.

En narrativa, nos referimos a sus dos libros de cuentos más importantes: El niño de las torcazas (1963) y Grito (1967) con este primer trabajo, el 4 de setiembre de 1963 fue ganador del primer premio en cuento de los Juegos Florales del Magisterio Peruano, cuyos jurados designados por la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) fueron: Francisco Izquierdo Ríos (presidente), Mario Florián, Porfirio Meneses y Luis Antonio Meza; quienes dictaminaron ganador el trabajo titulado: Cuentos peruanos, firmado con el seudónimo Apurímac. Jorge Flores Ramos al advertir la publicación de Ventura García Calderón una selección de cuentos con el mismo título, cambió con el nombre: El niño de las torcazas, la que publicó con la inclusión de otros cuentos.



La antología de 20 cuentos bajo el título *El niño de las torcazas* (1963), cuento que otorga el título a la obra. Este libro de cuentos es totalmente heterogéneo y transcultural; porque incorpora leyendas y mitos, relata temáticas andinas y telúricas, como cuentos de temática urbana, así mismo, expresa el nuevo escenario de la costa donde tienen que enfrentar los andinos migrantes en su condición de marginales; los cuentos de esta vena narrativa son: *Carnaval de la vida*, *Dos hombres de vida*, *El amor a la vida*, *Natacha*, *Sol y sombra*. Los dos últimos cuentos son relatos de una tensión lírica, de emotividad, de amor y de dolor; relatos de vena romántica, donde el mundo sentimental y las emociones de sus personajes populares predominan en el relato. Las emociones como la alegría y la tristeza de los personajes contagian incluso a la naturaleza descrita con un lenguaje bello, diáfano y de intenso colorido como el mundo andino. Dentro de esta misma tendencia romántica se pueden incluir los cuentos: *Las golondrinas*, *El picaflor de Pepito*, *El amor a las gaviotas*, *Amaba a las aves*, cuentos que expresan el amor a la naturaleza y a la libertad, orientados a inculcar a los niños andinos por sus padres o mayores.

Las leyendas y mitos que incorpora este libro, constituyen una forma de conocimiento y explicación del origen de las cosas, de los fenómenos naturales, como lagos, montañas, ríos y pueblos. Dentro de esta tendencia narrativa podemos señalar: *Sirena cocha*, *Las hadas de nuestra sierra*, *El toro margo* y *la ovejita de oro*, *La leyenda de la laguna de Pacucha* y *Pariona Ccocha*.

Los títulos de estos cuentos develan lo heterogéneo y transcultural de la narrativa de Jorge Flores Ramos, por ejemplo el cuento *La laguna de Pacucha*, es recogida de la

literatura oral, aquello que los hombres andinos se apropiaron del relato bíblico de Sodoma y Gomorra, y recrearon para explicar el origen del lago que emergió de un pequeño puquial que inundó y enterró por castigo al pueblo de Pacucha (pueblo ocioso, dedicado a la bebida y el vicioso) de cuyo fondo del lago, aún se oye el repique de las campanas de ese pueblo sumergido, o se puede divisarse en la montaña, la imagen de Sumac Ñuchcu (única pobladora buena que dio posada a Dios que pasaba de mendigo) pero por desobediencia se convirtió en roca.

En este libro de cuentos se puede captar su carácter educativo, porque aborda la problemática de la educación pública que es excluyente y ausente en los pueblos andinos que priva del derecho a la educación de los niños, como es el caso del niño pobre Felipe Rímac (personaje principal del cuento Trayectoria inconclusa); quién trunca sus habilidades y talento en el dibujo y la pintura porque en su pueblo no existe una escuela de bellas artes. El autor destaca la importancia de la educación recibida en la escuela de la vida, basada en la experiencia vital de los niños, en su espontaneidad y creatividad en la solución de sus problemas cotidianos. Uno de los cuentos más hermosos que expresa la tradición y continuidad de la cultura andina es el cuento titulado Cóndores, donde el padre viejo heredará a su hijo su sabiduría y destreza en la caza del cóndor para la corrida de toros del pueblo. Es un relato que enseña a mantener viva la cultura y la identidad de un pueblo.

El libro titulado Grito (1967) consta de ocho cuentos, que es el nombre de uno de los cuentos más significativos de inserción indigenista del autor, que guarda un contraste del libro anterior de tendencia romántica. El cuento Grito, es



un relato de conflicto frontal entre hacendado/indígena. Es un relato centrado en una reunión nocturna en una colina aledaña del pueblo de Pacucha, donde un promedio de 500 pobladores discuten sobre la condición social del indígena, como rezago de la feudalidad en la república peruana bajo nuevas formas de dominación, como podemos constatar en la opinión de un asambleísta:

“La voz de Quispe revivió por un momento en ellos la caravana de siglos de servidumbre; la atávica visión del conquistador descorrió su cortinaje rojo, en cuyo fondo la mita, las encomiendas, los obrajes, las minas y los trabajos forzados, tomaban nuevas modalidades disfrazadas de librería republicana” (FLORES RAMOS, Jorge: 1933, 436).

En la reunión aludida, después del discurso de Nicolás (persona ajena a la población) que luego se retiró, el narrador reflexiona sobre los indígenas: “¿No les había dicho que sus destinos dependían de ellos mismos que eran los portadores de su propia reforma? ¿No sabían ya, que cuanto más se organizaran estarían más cerca de un poder, capaz de luchar contra la desigualdad económica patrocinada por sus sojuzgadores? (FLORES RAMOS, Jorge:1933, 435). La cita evidencia la distancia del autor narrador testigo (no actor) del cuento respecto a los indígenas; pero al mismo tiempo reconoce que los indígenas serán los únicos protagonistas de su liberación, y esa liberación según Nicolás, se alcanzará con una reforma; quiere decir, que Nicolás es un vocero que avizoraba tal vez el advenimiento de la reforma agraria de Velasco si contextualizamos la época se escribió este libro. por otro lado es necesario señalar la importancia de la organización de los indígenas para alcanzar el poder e instaurar la justicia.

Los indígenas expresan sus dudas después de escuchar las propuestas de Nicolás, aunque el más viejo comunero Páucar cree que sus palabras sean sinceras; quien en medio de este diálogo y reflexión, cuenta la historia de la rebelión de los indígenas dirigida por el cabecilla Huaraca, quienes incendian la hacienda y ajustician con crueldad a los hacendados:

“...habían cogido al hacendado y sus mayordomos y la borracha

multitud reía:

-Aquí están nuestros amos. (...)

- ¡Anden malditos!, azuzaban las mujeres pinchándoles con agujas, el

odio les avivaba hasta la crueldad.

-¡Sus ojos! – pedía uno.

-¡Cortémosle las lenguas!, sugirió otro. “ (...)

Los habían enterrado vivos con las cabezas emergiendo a ras del suelo”.

(FLORES RAMOS, Jorge: 1933, 439).

Este triunfo relativo se tornará adverso, los indígenas fracasarán en un intento de tomar la ciudad de Andahuaylas, en un enfrentamiento (sangriento y desigual) con hondas y piedras frente a las balas y armas de fuego. El anciano Páucar, quebrado y tembloroso terminó el relato: “El cabecilla Huaraca había caído preso, el alzamiento tocaba a su fin.

Nuestros anhelos de emancipación y de justicia se hundieron en un mar de fusilamiento y de sangre” (FLORES RAMOS, Jorge: 1933, 441).

Esta historia de rebelión contada por el anciano Páucar; es un relato dentro de otro relato escrito por Jorge flores Ramos bajo el título: Grito, que usa como estrategia narrativa,

para arengar la lucha de liberación de los indígenas del pueblo de Pacucha; porque estos gritos de rebelión encuentran su eco en otros gritos de sus oyentes:

-¡Luchemos dijo Quispe!

-¡Luchemos repitieron todos!

-Sí, luchemos,-dijo Páucar,- pero no con un sentido rencoroso (...)

-Serás siempre nuestro guía taita Páucar.

Y así eran las voces de aquellos indios juntos a la del viejo amauta,

cuyos ojos brillaban con juventud”.

(FLORES RAMOS, Jorge: 1933, 442).

El cuento termina cuando amanece y la reunión de indígenas continúa; una alegoría de esperanza en un nuevo día iluminado por el Tayta Inti a la Pacha Mama, de advenimiento una nueva sociedad, que el viejo sistema feudal caduco dará paso a lo nuevo. El anciano Paucar, el taita del pueblo, después de sus reminiscencias de su participación de muchacho en la rebelión indígena donde mueren sus padres, se siente agotado con un siglo de explotación que sufrió toda su vida; sin embargo, avizora en las nuevas circunstancias, con la aparición de los obreros en las ciudades en alianza con los indígenas del campo y organizados con un proyecto político sus descendientes podrán lograr su liberación y construir una sociedad más justa y solidaria; como podemos leer en el último párrafo del cuento:

“En la puerta de su vieja estancia (del taita Paucar), apareció desnudo Vladimirucha el hijo de Quispe su nieto. Por un momento miró al pequeño restregándose los ojos soñolientos con el revés de la mano; después marchó con paso firme, lo tomó en los brazos y

lo levantó, allí estaba el grito del futuro alzado sobre su cabeza cana, sobre su tierra y su pueblo, ante el alba naciente de las cumbres” (FLORES RAMOS, Jorge: 1933, 444).

Si bien Jorge Flores Ramos escribe con un lenguaje fluido, límpido, enjovado de imágenes telúricas y bellas metáforas, sin embargo, utiliza un lenguaje estándar que pertenece al narrador sin distinción del parlamento de sus personajes que pertenecen a estratos sociales diferentes. A pesar de estas limitaciones, tiene el mérito de superar la visión estereotipada del indígena como afirma César Barrio en su relato: “...no aparece el clásico indio triste, el endeble espíritu que se libera de dolores y angustias eternas, tocando su quena a la luz enfermizas de la luna, es una reivindicación, (...) para que la figura del indio se levante con gallardía...” (FLORES RAMOS, Jorge: 1933, 350).

Finalmente, podemos afirmar que Jorge Flores Ramos es un escritor romántico de arraigo popular andino con matices indigenistas como podemos ver en su libro de cuentos *El niño de las torcazas*, pero con su libro *Grito* se inserta en el indigenismo. Sus relatos pertenecen al indigenismo clásico que todavía habla en términos de raza, cuyos protagonistas principales expresan en forma cruda, descarnada y violenta el conflicto dicotómico: hacendado/indígena, (sin desconocer los diversos estratos sociales como los mestizos y blancos pobres, que comparten su condición marginal con los indios). La narrativa de Jorge Flores está fuertemente influenciada por el pensamiento social de José Carlos Mariátegui y la ideología socialista emergente de su época, por ello su palabra es grito de rebeldía, de reivindicación de los derechos de los indígenas y pobres del país.



1.4.4. Guillermo Viladegut Ferrufino (1902 - 1989).

Escritor, poeta y periodista, nacido en el distrito de Mamara; provincia de Grau, el 28 de noviembre de 1902; fue hijo de don Felipe Viladegut y doña Luisa Ferrufino. Cursó sus estudios primarios en la Escuela 661 de la ciudad de Abancay, y los secundarios en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe de Lima, y concluyó sus estudios superiores en la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, donde obtuvo el grado de bachiller en Filosofía, Historia y Letras.

Fue maestro distinguido que dedicó gran parte de su vida a la educación, haciéndose merecedor de las Palmas Magisteriales en 1982; y como periodista, desde 1941 en la ciudad de Abancay, dirigió por un lapso de 17 años el diario La Patria patrocinado por el hacendado Cirilo Trelles y el ingeniero Fortunato Marín. Como político fue alcalde de la ciudad de Abancay por cinco períodos; haciendo gestar el Día de Abancay el tres de noviembre de cada año; fundó la Biblioteca Municipal de Abancay que lleva su nombre. En 1980 asumió el cargo de prefecto de Apurímac. Falleció el 25 de enero de 1989.

Sus obras más relevantes son: "El extraño indio Clemente Kespe" (1959), "Las voces eternas" (1965), "Alma y rostro de Abancay" (1997), "Alancho el noble bandolero" (1991), "Reloj del tiempo" (1985).

Su obra de mayor interés para nuestra investigación es su novela que forma parte del contexto de la literatura indigenista de Apurímac: El extraño indio Clemente Kespe, una novela que pertenece al romanticismo costumbrista y al indianismo literario. El argumento de la novela circunda al relato contado en tercera persona por el ingeniero de minas

Gregorio Paukar, su vida de viajero, comerciante de cueros, que lleva del pueblo de Mamara con su servidumbre de cholos a la ciudad del Cusco, así, como de su vida sentimental, seductor de mestizas en las fiestas del Club Unión, en las serenatas, las corridas de toros de Abancay. La segunda línea narrativa es el relato del personaje que lleva el nombre la novela: El indio Clemente Kespe. Esta novela es de carácter autobiográfico, porque estos dos principales personajes relatan las experiencias y la vida del autor.

El título de esta novela de por sí es exótica, porque para el propio personaje narrador Gregorio, el indio Clemente Kespe es un ser extraño e inexplicable:

“Me causó tanta sorpresa su manera de ser, su lenguaje y sus ideas, que traté de seguir con acuciosidad el curso de su vida, remontándome a sus mismos orígenes, para poder explicarme sus cambios primero de indio en civilizado y luego su retorno a la vida del ayllu ... como un indio común en apariencia... preguntándome con frecuencia si me hallaba tal vez ante un comediante o un alucinado” (VILADEGUT FERRUFINO, 1959: 2)

La representación del indio Clemente Kespe, es exótica inexplicable; para el narrador el indio es una criatura rara, que se metamorfosea de indio a civilizado, de civilizado a indio de ayllu. La cita revela la visión hispanista colonizadora del autor, que tipifica al hombre occidental como civilizado, y al indio como un ser no civilizado, a la cultura occidental como civilización y las expresiones prehispánicas como el ayllu como no civilizados e inferiores. Desde esta perspectiva, las ideas y acciones del indio Clemente Kespe en el desarrollo de la novela se manifiestan extraños y enig-

máticos, sin rasgos de identidad propia, de un ser alucinado, finalmente, es un personaje ficticio y pintoresco, como el mismo narrador personaje afirma: “En otro momento de mis reflexiones llegaba también a la conclusión de que todo era una ficción. Analizando, era indiscutiblemente, un civilizado, un hombre de gran cultura, pero que fingía ser indio, i acaso este otro estado de su ser, ¿no podría ser otra comedia? ¡Oh, mi gran Clemente, mi pobre amigo!” (VILADEGUT FERRUFINO, 1958: 67)

Evidentemente en el relato de la novela, Clemente es un lector y sabio que conoce la ciencia y cultura occidental, que le permite reflexionar con argumentos metafísicos en la explicación del mundo y la vida; esto le genera sorpresa al autor, porque para él, la cultura es solo para los civilizados y es extraño la cultura y sabiduría para el indio, porque es estereotipado como un ser no civilizado, ignorante y bruto. En forma recurrente hace el juego pintoresco de sus metamorfóseos, el indio Clemente a diferencia de otros al volver de la ciudad a su pueblo, vuelve vestido de indio y no transformado, pero viaja al Cusco vestido de “civilizado” y luego se viste de indio para salir a la calle:

“Había llegado al Cuzco y en la vieja metrópoli americana, había puesto fin a su vida de civilizado. Había cerrado en grandes baúles sus ternos de casimir inglés, sus zapatos finos de última moda, sus interiores de seda y sus libros, sin hacerse ver, había salido en traje indígena hablando quechua y mascando coca”. (VILADEGUT FERRUFINO, 1959: 74). Según Viladegut lo nuevo o la moda propia de la ciudad, es lo civilizado, y las formas de vida del mundo rural del indio es lo atrasado y arcaico. Rezago colonial que hasta la fecha no es superado.

Clemente Kespe es extraño, porque es un indio que se aísla de la familia y de los amigos, bebe sangre de oveja y se interna en las montañas como huaquero de oro; es extraño porque es un viajero aventurero inesperado, que viaja por Abancay, Arequipa, Lima, sin hacer conocer su destino; pero cuando la helada devasta los sembríos y el abigeato y robo acechan a su pueblo de Mamara, generando hambre y miseria, aparece con ayuda personal o del Estado, gracias a sus gestiones, igualmente cuando Abancay sufre la catástrofe producida por un aluvión de la laguna de Ampay que arrasa a su paso la ciudad, lidera como un héroe romántico en los cabildos convocado a las autoridades y vecinos notables del pueblo, con las mejores opiniones y acciones humanitarias para afrontar el problema, sin buscar ninguna recompensa ni reconocimiento; por eso, después de hacer el bien desaparece. Estas acciones del indio Clemente Kespe son extrañas para el autor, porque cree que la solidaridad de los indígenas no es parte de su cultura y forma de vida; por el contrario, el indígena es tipificado no solo como inferior sino como un ser negativo; veamos, qué opina Gregorio de los indios: “Allá hacia el sur, las aristas de la nieve de la cordillera de Huanzo: esas bravías tierras cotabambinas donde el abigeato es el único deporte de los indios” (VILADEGUT, 1959: 150) igualmente, cuando el indio Clemente no quería comer carne porque era de oveja robada, pero luego de enterarse que las ovejas eran del cura, cambió de opinión y ordenó:

“Entonces, Timoteo tráeme inmediatamente un carnero para mí, que quiero comer también esta noche.... El indio, en esa actitud, saltaba al fin en Clemente.

Sus teorías se derrumban, su cultura caía por los suelos”. (VILADEGUT, 1959: 14) las citas nos muestran la esterioti-

pación del indio como ladrón, pero lo indio en Clemente, es algo oculto y camuflado, que en un descuido se delata; por eso, “el indio, en esa actitud, saltaba al fin en Clemente”. Por otra parte, se justifica el robo, si es a los ricos como al cura, para dar a los pobres, de allí la tendencia de algunos relatos que elogian a los ladrones, como es el caso de la obra póstuma de Guillermo Viladegut denominada *Alancho el noble bandolero*; pero al fin de cuentas el indio no se libera de su condición de ladrón. Esta percepción negativa del indio podemos encontrar en la narrativa de Enrique López Albújar: “Siempre que tiene ocasión roba y si no la tiene la crea o la aguarda. Para eso, tiene dos armas poderosas e irresistibles: la paciencia y el disimulo” (AQUEZOLO CASTILLO, 1976: 16). De igual forma, la tipificación de indio como decrepito y piojoso, en el cuento *La soberbia del piojo* que forma parte de su libro *Cuentos andinos* (1920) podemos encontrar en Viladegut: “Los indios, esos que trabajan tanto caminan harapientos y sembrando de piojos por donde ponen sus pies” (VILADEGUT, 1959: 10)

En cuanto al lenguaje, cuando describe la naturaleza telúrica y evoca emociones y sentimientos de amor, Viladegut usa un lenguaje fluido cargado de imágenes y en el habla de sus personajes utiliza, un lenguaje homogéneo castizo y señorial, sin tomar en cuenta el estrato social y cultural al que pertenecen. Tal el caso, del discurso del indio Clemente Kespe: “Señoras y señores, dignísimas personas que me escucháis, perdonad mi intervención; y desde lo más profundo de mi ser, os agradezco vuestros aplausos, esas flores de simpatía que pronto compartirán sus pétalos en el amor a nuestros hermanos en desgracia...” (VILADEGUT, 1959: 142). Evidentemente el lenguaje que usa Clemente Kespe no

pertenece a un indígena cuya lengua materna es el quechua y tiene problemas de bilingüismo con el español, por el contrario es un lenguaje castizo, una vieja retórica castellana que no se desprende de sus arcaísmos. De igual forma el gobernador del pueblo de Mamara don Fulgencio Encalada, notable hombre adinerado y entendido en leyes, se dirige como un español a indios y notables en una reunión para resolver los problemas que aquejan a la comunidad: “Gracias os doy por haber acudido a mi llamado y ojalá que lleguemos a conclusiones provechosas” (VILADEGUT, 1959: 33) finalmente, con un lirismo romántico y exótico de apego hispánico, idealiza con una visión edénica la ciudad de Abancay y la belleza de las mujeres abanquinas (referida a mestizas y no indígenas) como si fueran mujeres españolas de Andalucía o de Sevilla:

“No son únicamente el clima delicioso las suertes de caña y las moreras que dan prestancia a la ciudad. La mujer abanquina es otra de sus expresiones. Blancas y delgadas, con una cintura de anillo, con un caminar rítmico, hacen de la ciudad un retazo de Andalucía” (VILADEGUT, 1959: 99) En la literatura indigenista uno de los problemas más primordiales constituía como afirmaba José María Arguedas el problema del lenguaje para expresar con realismo el habla del indígena; aspecto importante que no toma en cuenta el autor de Clemente Kespe.

La visión de Guillermo Viladegut sobre el problema indígena es propio del indianismo, porque habla en términos de raza y no logra representar al indio de carne y hueso del que hablaba Ciro Alegría; el narrador en vez de acercarse a captar la su verdadera naturaleza del indígena se aleja y

la observa como algo extraño y exótico, precisamente es lo que sucede con la literatura indianista:

“El indio en la literatura indianista, siguiendo el modelo romántico, aparece idealizado, muy alejado de la verdadera condición en que vive, satisfaciendo el deseo de presentarlo dentro de un marco exótico; un personaje de tarjeta postal que despierta un aparente deseo de conocerlo en sólo su función decorativa. Aunque en muchos casos, el ambiente y la manera en que viste son nativos, el indio aparece transformado por el espíritu europeo que le impregna de características concebidas por las necesidades escapistas de su tiempo, y que lo convierte en mero personaje convencional”. (URELLO, 1974:21)

Guillermo Viladegut no supera los lastres del indianismo; su visión exótica del indígena, no le permite comprender con profundidad el problema fundamental del indígena, y cree que su condición de pobreza y explotación depende del incumplimiento de leyes por fuerzas y costumbres desconocidas: “I es que un grupo determinado de hombres, burlando la ley y amparados por no sé qué resortes de la costumbre es el lobo eterno que devora el trabajo de los indios” (VILADEGUT, 1959: 10); y asume una actitud ética porque considera que los problemas de los indígenas se resuelve con acciones humanitarias y caritativas, pero el asistencialismo no resuelve la condición de dependencia del indígena, por el contrario le quita el rol protagónico de los indígenas en la solución de sus problemas como creadores de su propia historia. Si bien existen algunos atisbos débiles de reclamo (pero no de protesta) en la voz del indio Clemente, tampoco asume un compromiso político en la reivindicación social del indígena como lo asumieron Jorge Flores Ramos, Ma-

nuel Robles Alarcón, José María Arguedas y todo el movimiento indigenista de la época.

Esta novela romántica costumbrista e indianista, única en su género en la literatura apurimeña, tiene gran importancia como crónica que aporta información para el conocimiento de la historia de Apurímac de la época a la que pertenece, porque su prosa engarza acontecimientos y acciones de personajes históricos como del Inca Garcilaso de la Vega, Ancco Ayllu, Micaela Bastidas, Túpac Amaru II, Andrés Avelino Cáceres a cuyos ejércitos se unen los indígenas de Mamara; además, describe monumentos arqueológicos mitos y costumbres de los pueblos de Apurímac y particularmente de Abancay, que con su monografía titulada Alma y rostro de Abancay contribuiría a escribir conjuntamente con Manuel Robles Alarcón y José María Arguedas, esa historia no escrita que se mantiene en forma dispersa hasta la fecha de la ciudad de Abancay.

1.4.5. José María Arguedas

Arguedas (1911-1969), una de las cumbres de la literatura indigenista del Perú, es coetáneo de Manuel Robles Alarcón, consolidando la literatura indigenista apurimeña.

La primera obra literaria que José María Arguedas escribió fue Agua, publicada en 1935; cuatro años después, Manuel Robles Alarcón escribe su primer libro de cuentos, Los perros vagabundos. Estos dos libros comparten temáticas comunes propias del indigenismo, de la lucha dicotómica entre patrón/indígena, donde ambos escritores reivindican a los indígenas como seres históricamente explotados y marginados, con una tendencia humanizadora frente a la literatura oficial hispanista, que los había estereotipado como

seres inferiores, incapaces de ser creadores de su historia y conductores de su propio destino.

Arguedas constituye una de las cumbres de la literatura apurimeña, así como del país y la literatura latinoamericana, en cuyas obras se manifiesta el Perú como país heterogéneo y transcultural a través de sus libros *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), donde expresa lo heterogéneo y conflictivo de la cultura peruana, así como los procesos transculturales, que serían los rasgos esenciales de su creación literaria que permitió el puente entre lo andino y lo occidental; puesto que, perteneciendo a las raíces culturales del mundo andino, asimila la cultura occidental, al igual que César Vallejo universaliza la cultura andina del Perú y se pone a la altura de los grandes escritores latinoamericanos, como Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Rómulo Gallegos, etc.

1.5. La narrativa indigenista de Manuel Robles Alarcón

Manuel Robles Alarcón es un escritor apurimeño nacido en 1916 en Abancay, y murió en Lima en 1988. A los 20 años, publica su primer libro de cuentos, con una temática similar a *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría, con el título inicial *Sombras de arcilla* (1939), que luego será cambiado por el título *Los perros vagabundos* con un subtítulo *sombras de arcilla entre guiones*. En 1940, publica su novela *Sara cosecho*; en 1947, recibe el Premio Nacional Ricardo Palma por su novela *Jacinto Huilca*, inédita hasta la actualidad, con la cual se le confirió la Mención Honrosa en el II Concurso Latinoamericano promovido por la organización norteamericana Farrar Reinhardt de Nueva York en 1942. Estos serían

los trabajos más significativos de este importante narrador que cultivó un indigenismo por largas décadas.

A pesar de la importancia de Robles Alarcón, no solo fue olvidado por la crítica literaria; sino que fue ignorado. César Falcón, en su artículo "Sara cosecho, una gran novela y un gran novelista" (publicado en la revista Garcilaso), se interroga sobre el silencio profundo que se tiene respecto a esta novela: "¿Qué han dicho la prensa, los críticos, alguien, sea o no crítico de este libro, de sobremanera importante?" . La interrogante nos plantea el problema de la crítica literaria actual, a pesar que el padre de la crítica literaria peruana fue el apurimeño Juan Espinosa Medrano. Paradójicamente, la tendencia de la crítica literaria sigue siendo homogenizadora y centralista, más con la mirada a la literatura occidental de fuera y no aquella que surge de las propias regiones. Es evidente que, si se habla de la heterogeneidad de la literatura, también se debe ejercer la crítica literaria con una visión heterogénea; sin embargo, la producción literaria de Manuel Robles ha merecido el aliento y la atención de los clásicos y teóricos del indigenismo como Uriel García (1889-1965), quien hace un comentario en *Los perros vagabundos*; Luis E. Valcárcel (1893-1987); César Falcón (1941); y otros escritores más recientes como Luis Hernán Ramírez (1982) y César Lévano (1981). Todos ellos escriben artículos sobre sus obras; sin embargo, los comentarios que realizan sobre su producción literaria indigenista son muy genéricos. Reconocen y resaltan su compromiso social reivindicativo, no sólo del indígena, sino también de los mestizos pobres que son marginados y explotados en las haciendas de Abancay, describiendo escenarios de vidas heroicas de indígenas, mestizos, contrabandistas, chacareros, licenciados del ejército,



quienes comparten la vida rural campesina de los marginados de su época; todos ellos con una visión heterogénea del mundo andino que analizaremos con más detenimiento para entender su propuesta literaria.

En opinión de Luis E. Valcárcel, con la novela Sara cosecho, “Robles Alarcón con esta novela ingresa a la literatura indoamericana como auténtico representante de la nueva generación indigenista”, por ser una expresión que surge de la experiencia y vivencia directa del autor, quien conoce e interpreta el complejo y contradictorio mundo social y cultural de su entorno:

Esta novela no ha sido escrita desde afuera sino desde muy adentro de la vida indígena y con el autor, como un activo participante en ella. De allí, además de su valor literario, de literatura indoperuana, su gran valor etnológico, para entender este proceso de transculturación que va durando cuatro siglos. (VALCÁRCEL, 1941).

Valcárcel destaca no solo su valor literario; sino también el valor cognitivo de la novela, para entender el complejo fenómeno transcultural que Robles Alarcón conocía e interpretaba como Arguedas, que expresó con plenitud su proyecto transcultural. Una muestra de ese proceso transcultural en Robles Alarcón se manifiesta en el lenguaje híbrido, en las interjecciones españolas quechuizadas y no así el quechua españolizado que se percibe en el habla de sus personajes, quienes lo usan como estrategia defensiva de un modo entre indígenas y de modo distinto con el blanco, como afirma Valcárcel, en su artículo “Cuentos indios de Llokje Runa”:

En el habla india, sólo para indios, estos parecen desquitarse de aquella actitud reverencial y aquel len-

guaje sumamente cortés y respetuoso que emplean en su trato con el blanco.

Es constante esta doble conducta del indígena: ya con los suyos, ya con los extraños. Pueblo oprimidos secularmente, tiene la táctica defensiva de los expoliados. (VALCÁRCEL, 1941:7).

El indigenismo de Manuel Robles Alarcón está íntimamente ligado a las corrientes políticas e ideológicas de su tiempo, porque aquel no solo fue literario; sino, sobre todo, una corriente política e ideológica que tuvo gran influencia en la vida social y cultural tanto del Perú, como del continente. Según el artículo periodístico titulado “El indigenismo de Manuel Robles Alarcón: literatura y rebelión en los Andes” de Luis Hernán Ramírez, por su concepción política, el indigenismo de Manuel Robles Alarcón trasciende el simple relato localista de sabor nativista de la vida andina alcanzando penetrar:

[...] en la sensibilidad y la consciencia del campesinado y los indígenas muestra a cabalidad el estado de lucha de las masas explotadas y el sentido reivindicativo que sabe dar a su vida, a sus actos y a sus propios sentimientos, el poblador autóctono que es, como sabemos, no un mero tema literario ni artístico ni un simple factor curioso decorativo de la imagen de nuestra patria sino un complejo y decisivo factor socioeconómico del Perú. (RAMÍREZ, 1984: 17).

En este mismo artículo, Ramírez considera que la narrativa de Manuel Robles Alarcón corresponde a un complejo fenómeno sociocultural del Perú, su propuesta literaria obedece a un sustento revolucionario que supera el realismo y propone una utopía social de una vida y de un mundo me-

jor, evidenciando las tendencias políticas indigenistas que creían, (como afirmara Arguedas), que la revolución estaba a la vuelta de la esquina:

El indigenismo de Robles Alarcón tiene, en su base un sólido sustento revolucionario, una explicación materialista, dialéctica de la historia. Sus cuentos no son simples episodios de un realismo vivo y dramático del Ande peruano, reducidos a la sola denuncia de un régimen injusto. Ellos encierran un relativo mensaje social de clase, de lucha social que evidencia los más caros anhelos del pueblo, que esclarece la triste y dolorosa realidad en que se debate un vasto sector de la población peruana y, sobre todo, que manifiesta las inquietudes y esfuerzos combativos de las clases trabajadoras, todo lo cual nos lleva, después de su lectura, al convencimiento de un cambio estructural, cualitativo de nuestra sociedad burguesa, mal formada con hostiles rezagos feudales que sirve de marco y entorno a los cotidianos dramas que entrañan sus relatos. (RAMÍREZ, 1982:17).

Manuel Robles pertenece a los narradores de la generación del 30, que se mostraba sucedánea del Amauta, del indigenismo de Luis E. Valcárcel y de Uriel García, quienes alientan al joven narrador de 20 años al prologar y comentar, en artículos periodísticos, su primer libro de cuentos titulado Sombras de arcilla. Los narradores de esta generación, con los que comparte Robles Alarcón, son Ciro Alegría, Arturo Hernández, Francisco Izquierdo Ríos, José María Arguedas, Augusto Mateu Cueva, Julián Huanay y José Ortiz Reyes, quienes tomaron para sí las enseñanzas indigenistas y socialistas de Mariátegui.

Muchos de estos narradores, en sus primeros trabajos, comparten el indigenismo clásico en cuanto al tratamiento técnico de su narrativa; pero otros rebasan estos esquemas y se inscriben en el neindigenismo, como es el caso de José María Arguedas, quien se supera a sí mismo. Tomás Escajadillo, en su libro *La narrativa indigenista peruana* (1994), considera a Manuel Robles Alarcón como un indigenista ortodoxo y el último de la literatura peruana:

Manuel Robles Alarcón fue, en ese sentido, “el último indigenista”.

La suya fue una narrativa lineal, de moldes sencillos, sin proezas técnicas, cambios de tiempo o espacio, personajes múltiples, contrapuntos de puntos de vista. Robles Alarcón narra transparentemente sucesos de la vida del habitante andino. La suya es una prosa limpia, que comunica el hecho narrado, que busca llegar en forma directa al lector. En sus cuentos y novelas es característica la profusión de palabras quechuas y la habilidad para conmover al lector con los sucesos de la vida de humildes pobladores de la Sierra: su vena es costumbrista y su tono es el de la denuncia social (todo ello es característico del “indigenismo ortodoxo”). (ESCAJADILLO, 1994: 254).

Esta versión la reafirma Ricardo González Vigil en el comentario referido a Robles Alarcón en su libro *Antología del cuento peruano (1959-1967)*, tal como nos refiere Tomás Escajadillo:

El recurso de registrar las desviaciones del habla general con que se presentan los parlamentos de sus personajes. La campaña andina resplandece en sus narraciones. [...] de él podría decirse que era el último de los antiguos que pertenecía a una vieja tradición [...] (ESCAJADILLO, 1994: 254).



Reitera la opinión de Escajadillo de que muchos narradores jóvenes pudieron dar paso del indigenismo clásico al neoindigenismo y otros no pudieron salir de dichos paradigmas clásicos:

Como *Ciro Alegría*, nunca pudieron salir del mundo tradicional de contar las cosas, tal como magistralmente lo hace este escritor en *El mundo es ancho y ajeno*. Manuel Robles Alarcón pertenecía a esta estirpe. Con él ha muerto toda una época de nuestra literatura que ha dejado una huella indeleble en nuestra historia literaria. (ESCAJADILLO, 1994: 257).

¿Cuál es la diferencia entre indigenismo ortodoxo y neoindigenismo para Tomás Escajadillo y Ricardo González Vigil? ¿Cuáles son los rasgos del indigenismo ortodoxo y en qué se diferencia del neoindigenismo? Las obras literarias que pertenecen al indigenismo ortodoxo son, para ellos, las que expresan la reivindicación y defensa del indígena, de su situación social de explotación y dependencia, así como la valoración de su cultura e historia; además, son los que superan y rompen con la visión romántica y exótica del indígena y los andes. La primera obra literaria donde se conjugan estos factores, según Tomás Escajadillo, es *Cuentos andinos de López Albújar*, publicada en 1920:

Con ella se inicia, en mi esquema, el “indigenismo ortodoxo”. López Albújar pudo así configurar por primera vez en nuestras letras (casi paralelamente a *Raza de bronce*, 1919, del boliviano Alcides Arguedas [...] muchos críticos prefieren ver en *Aves sin nido* (1889) el inicio del indigenismo narrativo. Me limito ahora a subrayar mi discrepancia. Pienso que Mariátegui (cuya omisión de *Aves sin nido* al estudiar el indigenismo me parece significativa). (ESCAJADILLO, 1994: 43).



En oposición a la crítica que coloca a la novela *Aves sin nido* (1889) como inicial del indigenismo, Tomás Escajadillo plantea que, con *Cuentos andinos*, López Albújar sería el primer indigenista peruano por superar la visión romántica idealista del indígena y por explorar por primera vez su mundo psíquico:

En López Albújar se rompe claramente con el pasado, con la tradición romántica-idealista que tiene por tema al indio; existe un sentimiento de “reivindicación social” del indio, aunque esto sea difícil de percibir conscientemente en su primer libro, a diferencia de *Nuevos cuentos andinos*, en donde sí se expresa con claridad dicho sentimiento [...] y hay lo que he llamado “suficiente proximidad” frente al objeto recreado (el Ande y su habitante). Pero se trata de una suficiente proximidad relativa. Frente a los demás escritores que intentaron mostrar al indio antes que a él (llámese Aréstegui, Matto), se nos figura bien dibujado vital, convincente, de carne y hueso. (ESCAJADILLO, 1994: 44-45).

Dentro de esta corriente ortodoxa, ubica Escajadillo a *Ciro Alegría* como su máximo exponente; sin embargo, el indígena representado de López Albújar frente a *Alegría* marca una gran diferencia en cuanto a la proximidad suficiente:

Ciro Alegría ha sabido acercarse al mundo andino, calar profundamente en la psicología de su habitante y, sobre todo, ha sabido darnos con la mayor fuerza posible la dimensión épica de su estrategia colectiva. (ESCAJADILLO 1994: 45).

Dentro del ámbito del indigenismo ortodoxo, se agruparía la inmensa mayoría de cuentos y novelas del movimiento, mientras que pocos autores, como *José María Arguedas*, *Carlos Eduardo Zavaleta* y *Eleodoro Vargas Vicuña*, habrían accedido al neoindigenismo.

En el indigenismo ortodoxo existe una casi escrupulosa separación del narrador y los protagonistas. El autor omnisciente podría, incluso, adoptar la ficción, algunas veces la impostura de disfrazarse de narrador observador, de narrador testigo; pero siempre existirá una rigurosa separación entre el “yo” del contemplador y el de “ellos”, los contemplados (indios), porque no es una literatura indígena, sino indigenista:

El indigenismo ortodoxo cierra su ciclo en 1941, año en que la posibilidad expresiva de dicha modalidad alcanza su máxima configuración posible en *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar fiesta*. Después de ello, sólo queda la repetición carente de sentido y verdadera trascendencia, de lo mismo que ya los dos maestros habían llevado a su punto máximo; o bien la obra que sin dejar de ser “indigenismo ortodoxo” indica una salida futura, como *Diamantes y pedernales* (1954), que significa en Arguedas de un lado la repetición que no agrega nada verdaderamente sustancial a su obra, y de otro, implica una notable (acentuación del lirismo) que apunta ya a la maestría con que en *Los ríos profundos* (1958) Arguedas se supera a sí mismo y marca la pauta, inigualada hasta ahora, del sentido y las posibilidades artísticas de un neo-indigenismo. (ESCAJADILLO, 1994:76).

A diferencia del indigenismo ortodoxo, el neoindigenismo expresa una fase superior del desarrollo de aquel, que se llevó a cabo con Arguedas, quien en su primera fase fue indigenista ortodoxo con sus obras *Agua* (1935), *Yawar fiesta* (1941) y *Diamantes y pedernales* (1954); mientras que el Arguedas neoindígena lo vemos en *Los ríos profundos* (1958), *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) y *Todas las sangres* (1964).

Los fenómenos que nos servirán para explicar el tránsito de una a otra etapa son los mismos que explican, en gran parte, las diferencias y mutaciones que distinguen el paso del indigenismo ortodoxo al neoindigenismo. Según Tomás Escajadillo, estos rasgos son:

1. La utilización en forma plena de las posibilidades artísticas del “realismo mágico” en la develación de zonas antes inéditas del universo mítico del hombre andino. En el indigenismo ortodoxo, la concepción mágica del universo se presenta como algo distinto a la realidad. Aún se percibe la fractura de lo real mágico y lo real-real; no existe una fusión plena. Rosendo Maqui, por ejemplo, piensa que quizás sus antecesores sean los cóndores; por el contrario, para Ernesto, personaje de *Los ríos profundos*, las piedras del Cusco se mueven y hablan; además, el wamani pasa de los hombros de Rasu Ñiti a los de Atok Sayku cuando finalmente viene la chiririnka, la mosca azul que anuncia la muerte.

2. La intensificación del lirismo, característica que se identifica con la belleza o con la mayor presencia de una prosa poética. Las novelas que tienen este rasgo serían *Los ríos profundos* (1958) de Arguedas, *Taita Cristo* (1964) de Vargas Vicuña, *Los Íngar* (1955) y *El Cristo Villenas* (1956) de Carlos Eduardo Zavaleta. El texto narrativo se manifiesta en primera persona, cosa que no es usual en el indigenismo ortodoxo. En un amplio estudio del contexto global del indigenismo, es muy difícil establecer un criterio para identificar y diferenciar un lirismo que ya existe con la intensificación de dicho lirismo.

3. La ampliación del “tratamiento” o “tema” se refiere a que, cuando el texto no se restringe a temas insulares o zonales del habitante andino, esta ampliación supone ver el

“problema indígena” como parte integral de la problemática nacional, como en *Todas las sangres*, que expresa una visión totalizadora del Perú y sus conflictos.

4. La transformación y complejización de los recursos técnicos (el problema de estos es un tema de debate). La crítica ha formulado argumentaciones negativas y despectivas sobre la solvencia técnica del indigenismo. Algunos críticos piensan que la calidad de una novela depende solamente del uso de novedosas técnicas narrativas. Edmundo Bendezú Aybar, en su libro *La novela peruana*, nos refiere la acertada opinión de Antonio Cornejo Polar sobre la actitud equivocada de algunos críticos sobre la narrativa regional; por ejemplo, respecto a la narrativa de *Ciro Alegría*: “Algunos enjuiciamientos últimos que comienzan y concluyen asimilando la obra de Alegría a la novela regional, casi siempre en condición de último y anacrónico eslabón, no hacen más que repetir la imagen formada desde la perspectiva de la nueva novela hispanoamericana de toda tradición anterior” (BENDEZÚ, 1992: 199). Se enjuicia el supuesto anacronismo de toda la tradición literaria indigenista y andina desde otra óptica y desde otra época.

Dorian Espezúa, en su artículo “Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú”, publicado en la revista *Ajos y zafiros* (2002), afirma que: “[...] toda crítica se ejerce desde el saber y el poder” (ESPEZÚA SALMÓN, 2002:108); por tanto, existe una crítica oficial dominante compuesta por académicos especializados que representan el “supuesto saber” y con el disfraz académico ejercen censura social, cultural e incluso racial a las creaciones que no se enmarcan dentro de sus presupuestos teóricos; tal es el caso del denominado “boom literario latinoamericano”, que se desarrolló en la década del sesenta. Alfredo Veiravé, en su libro *Literatura his-*

panoamericana, afirma que los representantes de este boom son a la vez novelistas y críticos (juez y parte), defensores y difusores de una “nueva novela”, cuya “[...] narración no es documental o naturalista y el tema no es una exposición de problemas sociales y políticos, sino una forma de ficción abierta que se independiza del autor; el lector por su parte, se transforma ahora en un lector cómplice en contraposición al lector pasivo de la novela tradicional [...]” (VEIRAVÉ, 1976:319). Como se puede observar en la cita, la concepción indigenista es totalmente distinta en cuanto a su contenido y orientación social y política. El indigenismo, que tiene una orientación realista verista (denominada “novela-verdad”), es opuesta a la literatura del boom que apostó por la novela-ficción, una ficción que no podría existir sin relación con el mundo real, opuesto a un realismo imposible sin la ficción en una creación literaria.

El boom literario latinoamericano no es una tendencia literaria original; sino una imitación narrativa del Vanguardismo europeo, como manifiesta Veiravé:

En la década del 30 irrumpe una generación de escritores que rechazan el realismo social del regionalismo y encauzan sus narraciones hacia formas de proyecciones universales, mediante la incorporación de nuevas técnicas y nuevos lenguajes heredados del vanguardismo europeo. La vida urbana, el individuo aislado en las grandes ciudades y el ejercicio de la literatura fantástica, surgen como tres grandes aperturas de una realidad externa hacia una realidad profunda con atisbos psicológicos. (VERIAVÉ, 1976: 290).

Si bien el boom literario buscaba integrar la literatura latinoamericana con lo universal, este fue un proceso de gran



importancia; pero dicha integración debe partir de las culturas y expresiones locales y regionales, puesto que no existe lo universal sin lo particular. Las posturas radicales rechazaron las literaturas y creaciones originarias, regionalistas y populares e incluso las mestizas, como el indigenismo. Recordemos la crítica de Julio Cortázar a José María Arguedas (que universalizó lo andino, lo local) o de Mario Vargas Llosa en el Perú, quien escribió *Utopía arcaica* (1996) con una visión postcolonial de liquidar la cultura andina a favor de su utopía neoliberal. Un texto no puede ser juzgado, discutido y valorado fuera de su contexto, como las críticas que se realizan contra el indigenismo. Este surge cuando la novela- como género- recién estaba en germen en la década de los cuarenta, en el mundo y en el Perú, y la perspectiva negativa y arcaizante del indigenismo fue producto de una influencia mal asimilada de las nuevas tendencias vanguardistas; porque el indigenismo, como una corriente literaria vasta y compleja en la actualidad, se manifiesta bajo nuevas formas y denominaciones como la de “literatura andina”. En tal sentido, *Ciro Alegría* y *Robles Alarcón* tienen el mérito de ser iniciadores y clásicos de un gran movimiento literario. De estas críticas tampoco se salva Arguedas. Se especula sobre sus deficiencias técnicas; no obstante cuando en la práctica se adelantó, con su creación narrativa, a la elaboración de la categoría de transculturación como método de análisis literario. El ensayo de transculturación titulado *Novela-ópera de los pobres*, de *Ángel Rama*, evidencia ese reconocimiento al estudiar *Los ríos profundos*.

Por otra parte, la postura postcolonial de la literatura no permite reconocer los aportes técnicos alcanzados por los indigenistas, como escribe en un contexto más amplio Carlos

García Bedoya, en su artículo “Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina: “[...] opone el sur productor de materia prima cultural al norte responsable de su procesamiento teórico y científico” (GARCÍA BEDOYA, 2001:200). Bajo esta perspectiva, en literatura somos ricos, referentes sociales y culturales; pero la técnica viene de fuera. Las técnicas creativas propias del indigenismo, la creación de las nuevas dimensiones de este, son subestimadas; sin embargo, muchos escritores, como Arguedas, sin negar la cultura occidental, desarrollaron su propia técnica creativa sobre los fundamentos de su cultura.

Las delimitaciones que marcan el paso del indigenismo ortodoxo a neoindigenismo no deben verse solo como una limitación técnica de la narrativa; sino con un criterio más amplio, si entendemos el indigenismo como un fenómeno no sólo literario, sino también social, cultural e histórico.

Antonio Cornejo Polar ve la heterogeneidad del indigenismo clásico como una totalidad contradictoria, en el sentido que la realidad del mundo andino es vista como una totalidad cerrada, muchas veces sin conexión con el resto de la nacionalidad peruana. A esta insularidad se agrega generalmente la no pertenencia del narrador al universo andino, por lo que su percepción pueda ser exótica; sin embargo, Manuel Robles pertenece a ese mundo andino de la década del treinta, específicamente de los pueblos de Abancay, donde está ambientado *Los ríos profundos* de Arguedas. Robles Alarcón, de algún modo, supera esa visión insular al denunciar la intromisión imperialista en el Perú, a pesar que en su época el mundo andino de Abancay era un espacio cerrado que condicionó en cierto modo su creación. Esta insularidad obedece a condiciones socioeconómicas y temporales, como

escribe Antonio Cornejo Polar en su artículo “José María Arguedas, las nuevas dimensiones del indigenismo”:

[...] la aprehensión del universo andino en términos de insularidad no fue, empero gratuita. En el caso peruano coincide claramente con la realidad de un momento histórico determinado en el que de hecho, la serranía carece de vínculos profundos y permanentes con el resto del país. En el territorio nacional se yuxtaponen dos sistemas sociales, uno semi-feudal y otro insipientemente capitalista, y dos órdenes culturales. El diálogo entre estos es casi inexistente. (CORNEJO POLAR, 1974:11).

En la actualidad, existen comunidades en la sierra que aún no cuentan con una carretera; sus vínculos son limitados y difíciles con el mundo urbano. Consideramos que en Abancay, la ciudad actual más desarrollada de Apurímac, entre las décadas del treinta y cincuenta, según las novelas Sara cosecho y Los ríos profundos, sus pueblos estaban comunicados por caminos de herradura; no obstante que Abancay era un valle de producción azucarera importante en la colonia del siglo XVIII que, al igual que otras poblaciones, exportaba sus productos hasta el Alto Perú, compitiendo comercialmente con provincias como Lima. Según las investigaciones realizadas por Luis Miguel Glave y María Isabel Remy, que Flores Galindo recoge en su libro Buscando un inca: “El cultivo de maíz en Ollantaytambo: [...] expande sus áreas cultivadas, aumenta su producción, envía su maíz hasta el Alto Perú. Destino similar tenía la producción de panes de Azúcar de la hacienda de Pachachaca en Abancay” (FLORES GALINDO, 2010:98).

Estas consideraciones históricas, espaciales y temporales deben llevarnos a valorar la producción literaria en su

contexto y no subestimar el indigenismo clásico como insular y anacrónico. Recordemos que Agua y Yawar fiesta son la base de su ulterior desarrollo, que permitió el tránsito al neindigenismo de Arguedas; asimismo, se debe reconocer los grandes logros y aportes del indigenismo clásico de Ciro Alegría, que la crítica reconoce, como asevera Alberto Escobar en su libro *La narrativa en el Perú*:

Las conquistas más auténticas realizadas en el campo de la narración contemporánea son obtenidas por Ciro Alegría y José María Arguedas, No es el caso para detenernos a analizar la personalidad ni los méritos de la producción novelesca de Alegría, el más importante y representativo novelista peruano y uno de los mejores de América. (ESCOBAR, 1960: XXXII).

Con Ciro Alegría, Manuel Robles Alarcón comparte el indigenismo clásico. Ciro Alegría novela la sierra norte del país; en cambio Robles Alarcón tiene como referente de su creación la sierra sur. Si bien son espacios geográficos socio-culturales distintos, en lo esencial son comunes en la experiencia de ser testigos del sistema de dominación feudalista y la insipiente formación capitalista que vivía el país, que inevitablemente influyó en la creación de dos escritores sensibles a las emociones de la época. Es en este mundo literario complejo y heterogéneo en el que nos proponemos develar los logros y limitaciones de un escritor olvidado por la crítica para que se tome parte de la literatura no solo regional, sino nacional.

El indigenismo de Robles Alarcón no solo supera la visión romántica y exótica del indígena, también supo representar el mundo andino en su complejidad y diversidad, destacando la actitud creadora y rebeldía del indígena, con

capacidad de enfrentarse al poder del terrateniente y burlarse y, sobre todo, vencer a sus opresores, como se puede evidenciar en los cuentos de Los perros vagabundos.

Otro aspecto del indigenismo de Robles Alarcón es la representación del indígena como un ser esencialmente vinculado a la naturaleza, con una cosmovisión andina a través del trabajo como una actividad vivificante de realización que no sólo es fuente de su bienestar material, sino de su mundo cultural representado en los cantos, costumbres y demás expresiones culturales; en tal sentido, el trabajo se manifiesta como una fiesta de alegría, lejos de ser una maldición de los dioses occidentales.

1.6. El realismo literario de Manuel Robles Alarcón.

En los siglos XIX y XX, según Mario Castro Arenas (1965), la novela peruana ostenta una vocación de realismo admirable. Los narradores realistas se consideraban colaboradores obligados en hacer conocer la realidad nacional y educar a la nación, guiados por una intención mesiánica donde la novela y toda manifestación cultural y artística fue cátedra magistral y tribunal de denuncia. La novela se nutre de hechos reales, de acontecimientos vigentes, muchas veces en el tiempo histórico del narrador. Este actualismo, esta identidad entre la narración y la época, esta correspondencia de la novela y la evolución social, fue típica, excepcionalmente, de la narrativa peruana. Toda la tendencia literaria del siglo XIX (regionalismo, costumbrismo, naturalismo), converge en la novela peruana generalmente llamada como “realismo social”:

Pero lo nuevo en esta generación de novelistas no radica únicamente en el interés mesiánico del escritor por la condition humaine del indígena, ni en la actitud rea-

lista, ni en la presencia de factores extraliterarios en la materia narrativa, dado que tales rasgos se encuentran también en nuestra novela del siglo pasado. Lo que de veras determina la singularidad de la novela realista de los trinit es el prisma marxista a través del cual los autores describen, analizan, impugnan el panorama social peruano. (CASTRO ARENAS, 1965: 209).

La difusión del marxismo por la revista *Amauta* fue importante para la adhesión de una gran cantidad no sólo de escritores de la época, sino de artistas de todas las disciplinas, movimientos de organizaciones campesinas y obreras, investigadores sociales, ensayistas pensadores y líderes políticos comprometidos con las causas populares, con el cambio y transformación social; en fin, acaudillaba el indigenismo marxista de la época. En su mismo libro antes citado, Alberto Escobar manifiesta:

José Carlos Mariátegui fue el animador y el ideólogo del movimiento que, a diferencia del modernismo, no se limitó a la escueta labor literaria, pues sus alcances fueron más ambiciosos y comprendieron a artistas, ensayistas, pensadores y políticos. El postulado de la nueva corriente puede resumirse en pocas palabras: crear un arte, una literatura nacional, y confundirlos con los problemas y esperanzas del país, su política, su historia, su futuro. Si la renovación que planteaba González Prada recogía su vuelo ideológico de la concepción positivista, y la generación modernista se nutrió del idealismo imperante con el nuevo siglo, *Amauta* y su expresión literaria y artística, el indigenismo, tenían en la base una explicación materialista dialéctica de la historia. (ESCOBAR, 1960: XXIX).

Existe una estrecha relación entre el realismo social y el indigenismo clásico literario, en cuanto a su interés de re-



presentar fielmente su referente que es el mundo andino. La segunda preocupación fue su compromiso social y reivindicación con este mundo. En este contexto de la novelística peruana, Manuel Robles Alarcón se integra dentro del realismo social con una obsesiva inclinación de captar la realidad y expresarla de la forma más fiel. Ese esfuerzo verista, propio de la época, podemos observarlo en *Ciro Alegría* y en el mismo *José María Arguedas*. El artículo citado de Antonio Cornejo Polar sostiene:

[...] el indigenismo clásico se caracteriza por ser una literatura explícita y definitivamente referencial. En última instancia se autojustifica en la medida de su fidelidad al universo que aspira a representar. *Alegría* reafirmaba la justeza del sentido de los episodios finales de *El mundo es ancho y ajeno*; *Arguedas* repetía insistentemente, inclusive en 1965 que había comenzado a escribir bajo el imperativo de revelar “tal cual es” la índole de la sierra peruana. Hoy puede parecer ingenua esta obsesión realista-aunque de verdad no lo sea tanto- pero en cualquier caso corresponde a un legítimo horizonte histórico de la novela, en versiones obviamente menos simples, aún persistente. (CORNEJO POLAR, 1974:11).

Luis E. Valcárcel, con este criterio verista en la representación de los personajes, realiza un parangón entre *Arguedas* y *Robles Alarcón*: “*Lloje Runa* hace vivir con un extraordinario realismo a los personajes indígenas. Antes sólo *Arguedas* había logrado transmitirnos el lenguaje del indio. Pero *Robles Alarcón* lo consigue con una fuerza y un verismo únicos” (VALCÁRCCEL, 1941:7). Veamos las circunstancias y motivaciones que llevó a *Robles Alarcón* a escribir la novela *Sara cosecho*, objeto de nuestra investigación:

Sara cosecho novela serrana, [“escribí”, dice Robles] por pura casualidad, pues porque si no hubiera estado en Abancay y en esas circunstancias no se producía la cosecha de maíz, donde todos se iban de cosecha a los campos yo también como todo el mundo, no existiría Sara cosecho. Simple trabajo de escribano, al borde de los maizales, registrando lo más fielmente posible cuanto veía y sentía y, claro metiéndome en el alma de aquella sencilla gente, gran personaje de la novela. (KAUSACHUN, 1982:16) .

Como se puede observar en la cita, Robles Alarcón escribió en la misma chacra y asevera que fue “simple escribano”. La percepción que tiene sobre sí mismo es reconocerse como un escritor cronista, cuya tarea es registrar los hechos con la máxima fidelidad, como un observador externo que intenta escudriñar no solo el mundo social y natural que le rodea, sino el mundo interior de sus personajes; sin embargo, en todo registro de la realidad, solamente se hace un trabajo de aproximación al objeto de representación y, de forma más subjetiva, es adentrarse al alma de los indígenas. Por consiguiente, un personaje en la novela es una invención, una creación, aunque pueda captar algunos rasgos que lo caracterizan como tal, como anteriormente abordamos.

Los escuetos comentarios realizados sobre Robles Alarcón lo ubican dentro del indigenismo ortodoxo, si bien el indigenismo clásico tiene como rasgo fundamental el relato de confrontación entre los indígenas y los principales. En la mayoría de los casos, los indígenas son los que fracasan sobre el poder avasallador de los principales, expresando en el relato una historia de frustración y fracaso de las luchas indígenas. En cambio, en la obra *Los perros vagabundos* (conformado por diez cuentos), en más de un cuento, los personajes in-

dígenas vencen, desafían y se burlan de los principales; por ejemplo, en el cuento “Rebelión de los indios”, los indígenas, organizados en forma rudimentaria, triunfan sobre los principales mostrando su nivel organizativo y heroísmo.

En la novela Sara cosecho, la confrontación entre indígenas, mestizos pobres y principales es una manifestación que subyace bajo la trascendencia que el autor otorga a la fiesta de la cosecha de maíz como símbolo y fiesta de la vida, en cuya actividad se evidencia toda la concepción social y cosmovisión de la cultura andina, lo que enriquece y otorga amplitud a la visión del indigenismo.

Es importante señalar que Robles Alarcón, en su discurso narrativo, rebasa los esquemas del indigenismo ortodoxo. Son muestra de esto el cuento “Las pashñas de Pichiupata”, donde describe y exalta la belleza de la mujer campesina con un lenguaje poético y prístino de tendencia naturalista, captando la concepción de las mujeres indígenas sobre el significado de ser bella en su contexto cultural. Un problema limitante en la aproximación a la creación de Robles Alarcón es la falta de acceso a toda su producción literaria.

Para dar apreciaciones más precisas sobre sus logros literarios, cabe resaltar la extensa novela inédita Jacinto Huilca; en la cual, según las pocas referencias críticas, el personaje principal de esta novela es un indígena migrante que llega a la ciudad de Lima, donde enfrenta el complejo conflicto de la cultura urbana y campesina de ese tiempo. Sería importante estudiar esta novela para ver el tratamiento literario que asumió el autor.

Es evidente que los aportes de Robles Alarcón al indigenismo contribuyen al conocimiento y comprensión heterogénea, social y cultural del mundo andino, a los procesos

de transculturación literaria en el Perú que en el presente trabajo de investigación nos proponemos demostrar.

1.7. Los perros vagabundos, un precedente a Sara cosecho

Los perros vagabundos constituye un libro esencial de la producción literaria de Robles Alarcón, siendo su primer libro de cuentos. Con este libro ingresa, a los 20 años, al mundo literario. Aquí relata los conflictos de los hacendados con los indígenas y mestizos pobres; los gamonales se apropian de las tierras indígenas, desalojando de sus propiedades comunales. En el cuento “Los perros vagabundos”, el pueblo de Cotarma es objeto de desalojo por el gamonal, debido a la expansión de su hacienda:

[...] el latifundio que desde remotos tiempos señorea-
ba en el valle, se expandía. Se expandía absorbiendo
más y más tierras de indios. Insaciable apasanca terri-
ble agazapada en la hoyada, la hacienda del gamonal
Genaro Vásquez extendía sus negras patas, trepando
a las alturas. Y llegó el día en que subió hasta Co-
tarma y le puso sus patas encima. (ROBLES ALARCÓN,
1980: 11).

La expansión y despojo de sus tierras a los indígenas, el trabajo forzado obligado y gratuito de estos indios de Cotarma (trabajo que nunca realizaban de buena gana) genera un ambiente de rebeldía y conflicto en un pueblo pacífico y libre, acostumbrados a su independencia. Como un acto de venganza y rebeldía, se dedicaron al abigeato y bandolerismo para robar y así perturbar y hostilizar a los hacendados:

En cierta ocasión, animados por el único propósito de hostilizar al gamonal Vásquez, los cholos de Cotarma, haciendo menos ruido que el viento que mecía los árboles, en medio de una noche más negra que el

alma de su enemigo, se arrearon de los propios corrales de la hacienda doscientas cabezas de ganado [...] Esta vez el gamonal pateó la tierra, se arañó las manos y lloró en el paroxismo de la ira. Y respirando con dificultad, mordiéndose los labios y la mirada lastimera, se oyó maldecir rezumando su alma terrible encono. -¡Ay! ¡Maldición! Esos carajos... ¡Esos carajos de indios bandoleros de Cotarma pues tienen que haberme hecho esto!... ¿Quién más pues puede ser?... ¡Ay! ¡Ayayay! ¡Pero, me las van a tener que pagar ayyy! (ROBLES ALARCÓN, 1980: 12).

Los bandoleros eran expertos en robar a los hacendados en forma secreta; siempre robaban a los mistis, sus enemigos explotadores y usurpadores, y no a los pobres como ellos. Eran difíciles de ser capturados y no caían en las trampas de pesquisa que les tendían; eran como los bandoleros Celedonios en Los perros hambrientos de Ciro Alegría.

Realizando un trabajo de intertexto del cuento, en comparación con la novela Los perros hambrientos -en sus contenidos-, aparentemente parecieran que trataran del mismo tópico de la sequía y sus efectos en los perros, por la similitud de sus títulos; sin embargo, si bien existe similitud en la hambruna y miseria que sufren los indígenas y, en su más alta expresión del hambre los perros, esta tiene una causa distinta. En Los perros hambrientos, la causa de la miseria humana es la sequía, una causa natural que condiciona la vida social de los hombres. Cornejo Polar, en su libro La novela peruana, afirma:

[...] la novela se inicia con un bucólico e idelizante cuadro de la vida andina, se desarrolla a través de la representación de estragos que progresivamente causa la sequía (hasta la transformación de ese mundo

casi feliz en una suma de sufrimientos y desgracias), y termina restaurando la vigencia del cuadro inicial cuando cesa el flagelo de la naturaleza y vuelve la “güena lluvia”. (CORNEJO POLAR, 1989b: 63).

En cambio, en Los perros vagabundos no se presenta el tópico de la sequía; sino el permanente conflicto violento y sangriento entre los gamonales y sus autoridades civiles y militares contra el pueblo indígena y mestizos pobres. Una muestra es la incursión violenta y sangrienta de gendarmes en caballería, dirigidos por el mismo gamonal Genaro Vásquez, al pueblo de Cotarma en búsqueda de los bandoleros que le robaron sus ganados:

Genaro Vásquez no volvió más a su hacienda. Dos días después de la criminal incursión en el pueblo, encontraron su cadáver con el cráneo partido por una profunda hendidura en el frontal. Era la marca inconfundible del castigo. Porque los indios de Cotarma usaban como arma predilecta nudosos garrotes con tuercas en las puntas. Y en cuanto a los otros diez sujetos, pocos de ellos quedaron con vida y más asustados que venados después de haberse topado con el puma, que ninguna fuerza humana podría hacerlos volver a Cotarma. (ROBLES ALARCÓN, 1980:15).

Este triunfo de los indígenas es coyuntural; porque luego, después de varias incursiones y trampas fallidas, finalmente la tropa, enviada por el Gobierno a la ciudad de Abancay para intimidar a sus opositores, tomará por asalto el pueblo de Cotarma, una noche, donde diezmarán indígenas a balazos y quemados en sus propias casas y chozas al ser incendiado todo el pueblo. Con ello fueron afectados no sólo los indígenas; sino también los animales con quienes compartían sus vidas:

[...] entre aquella horrorosa vorágine de llamas y humo que bullía atrozmente como gigantesca hoguera iluminando trágicamente los cerros del entorno, se oía elevarse al cielo, desgarradores, los gritos de los ancianos y de las mujeres y los chillidos de las criaturas que el fuego achicharraba bajo los escombros.

Todo el pequeño ganado, algunos carneros, vacas famélicas y chanchos que los familiares de los bandidos aún mantenían en sus corrales, fue arreado por la tropa a la capital de la provincia. En torno a las llamas que lamían la noche, solo quedó una gran tropa de perros asustados escapados de la matanza, huérfanos abandonados.

Y estos eran los perros vagabundos que ahora iban por doquiera aullando lastimeramente, escurriéndose por todas partes como sombras. (ROBLES ALARCÓN, 1980:22).

Este es el contenido central del cuento, que le da nombre al libro de Robles Alarcón; un libro de diez cuentos que tiene como temática esencial la vida de los indígenas, mestizos y cholos pobres en la sierra de Abancay, dentro del régimen económico y social del feudalismo, donde se manifiesta la lucha entre los gamonales poseedores de la tierra y los indígenas y pobres desposeídos.

1.8. La literatura oral y las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo

La narrativa de Robles Alarcón tiene como fuente fundamental la literatura oral andina. Sin estas expresiones, no tendría un referente social y cultural, como ocurrió con toda la literatura indigenista, cuyas creaciones se nutrieron de las fuentes orales y mitos del mundo andino. Uno de los textos literarios publicados por él, directamente recogido de la lite-

ratura oral andina, constituye Las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo (1966), cuya historia escuchó desde niño. Según el artículo titulado “Cuento, don Manuel”, de Juan Gargurevich:

Han pasado 35 años desde que don Manuel Robles se sentó en la cocina de la casona de Abancay para escuchar los cuentos de Paulina, una cholita vivaracha “que hablaba un quechua dulce y sonoro pleno de imágenes”, y que se entusiasmaba con las audacias del ratón y aborrecía hasta la cólera al astuto zorro. (GARGUREVICH, 1975: 8).

Dichas fábulas fueron sistematizadas y compiladas de las comunidades campesinas de Apurímac, a partir de 1940 esta obra fue publicada en la Revista Nueva Educación y en diarios de Lima; el autor adaptó al teatro infantil y fue premiado por el Ministerio de Educación Pública; y luego fue publicada en 1966 (la segunda edición en 1977). La difusión y publicación de estas fábulas fue un proyecto de Robles Alarcón compartida con José María Arguedas, quien le insistía en cada encuentro, como refiere Gargurevich en el artículo citado: “Hay que publicarlo cholo, hay que publicarlo” (GARGUREVICH, 1975:8). Este proyecto colectivo no se logró concretar y finalmente fue publicado solo por Robles Alarcón.

La publicación de Las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo generó gran acogida y reconocimiento por la crítica literaria, tal vez más que sus demás obras, sobre todo dentro de la literatura infantil. En 1985, González Vigil, en el tercer tomo de Antología del cuento peruano (1959-1967)- donde se antologa cuentos de Zavaleta, Ribeyro, Arguedas, Vargas Vicuña, Vargas Llosa, Gálvez Ronceros, Ribera Martínez, González Viaña, entre otros, incluye la producción proce-

dente de la tradición oral, junto con los capítulos principales de Dioses y hombres de Huarochirí-, presenta las fábulas de dicha obra, en treinta páginas.

La labor de difundir la literatura oral, tan postergada e ignorada hasta hoy, es destacada por Valcárcel en el prólogo del libro en mención:

Ningún autor, además, parece haberse propuesto o conseguido reconstruirlas e interpretarlas en forma tan cabal, respetando su legitimidad y esforzándose por restituirles su jerarquía de verdaderas manifestaciones de una "literatura oral" que nos legaron los antiguos peruanos y que, quizá en su mayor parte, permanece ignorada, por falta de una recopilación paciente y amorosa en sus propias fuente que están en el habla quechua, o por haberse extinguido irremediablemente. (ROBLES ALARCÓN, 1974:3).

Este libro de fábulas andinas, constituye la compilación de la cultura y el saber popular que a través de la ficción alegórica los personajes como el Atoq y el Diguillo delatan la vida cotidiana y los problemas socioculturales de los hombres andinos. La característica principal de las fábulas clásicas occidentales es cumplir una función social moralista y educativa, en cambio estas fabulas andinas no necesariamente se enmarcan en el esquema clásico de la moraleja y el didactismo, son más libres y como su título expresa, relatan hechos fantásticos e inesperados que deleitan y sorprenden al lector.

Las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo no es una simple compilación literal del autor. Es como "El sueño del pongo" que, si bien es recogida de la literatura oral, su expresión en forma escrita constituye un trabajo de creación y recreación en cuanto a su estructura y forma; por supuesto,

respetando el espíritu de las fabulas estrechamente ligadas a la cosmovisión andina, como podemos leer en el comentario realizado por José M. Iztueta en su artículo “Nuevas viejas fábulas”:

La verdadera creación de Manuel Robles Alarcón está en el campo de la estructura y de la forma que ha dado a sus fábulas. No se ha limitado a la tarea, nada desdeñable, de reconstruir, interpretar y traducir las narraciones populares, sino que, además, las ha argumentado aprovechando la rivalidad existente entre el zorro y el ratón para montar una trama estructurada en forma de capítulos abiertos dentro de la más rancia estirpe de la novela picaresca o cervantina (IZTUETA, 1976: s/p).

Dentro de las fábulas clásicas occidentales (de Esopo, Samaniego y La Fontaine), el zorro y el ratón son personajes recurrentes; pero, en el texto de Robles Alarcón, estos personajes humanizados tienen la particularidad de representar la cultura andina y los personajes de su entorno, como es el caso del hucucha o ratón, llamado también don Diego, y don Antonio como nombre humanizado del zorro: “Dos famosos personajes de la fábula universal, tan simpáticos y familiares a todos los niños del mundo. Solo que esta vez los personajes son peruanos indígenas. Usan poncho, calzan ojotas, hablan la lengua nativa y tienen supersticiosas creencias” (IZTUETA, 1976: s/p). Las fábulas relatadas de este libro tienen un carácter lúdico. Como el título nos indica, son aventuras fantásticas de picardía y de humor de dos personajes singulares dentro del mundo andino, como escribe Jesús Cabel en su libro *Literatura infantil juvenil en nuestra América*: “[...] que caracterizan el bien y el mal, lo jocoso, la superstición y la ingenuidad con una excelente dosis de humor dentro de un

panorama que ubica el habla y hechos populares del país” (CABEL, 2000: 173-174).

Estos personajes actúan en polaridad de conductas y en lucha por demostrar sus habilidades y saberes para resolver las diversas dificultades y situaciones límites que las circunstancias apremian. En dichas situaciones adversas, generalmente dentro de la literatura occidental, la representación del personaje zorro es dibujado como el más presto, y astuto; sin embargo, en estas fábulas andinas, es representado como ingenuo y recurrentemente torpe; en casi todas estas fábulas de aventura, don Diego (el ratoncito), sale muy presto, respecto a las tragedias del zorro. En esta lucha, podemos plantear la hipótesis que el zorro representa la cultura occidental, a pesar que calza y viste de andino; mientras que don Diego sería un personaje más autóctono del mundo andino.

Si bien las fábulas andinas proceden de la oralidad, la aprensión de este mundo quechua por el autor, a través de la escritura, de por sí es un fenómeno transcultural.

El lenguaje escrito en español es algo externo; sin embargo, este lenguaje tampoco es puro. En el artículo periodístico titulado “El Atoj y el Diguillo”, Alfonso Latorre manifiesta: “[...] es un castellano quechuizante enfoca la dualidad cultural de los hablantes, piensan en quechua y hablan en castellano, dinamizando esta dualidad crucial en las estructuras semánticas de las palabras” (LATORRE, 1975: s/p). Este libro de fábulas, en síntesis, expresa la heterogeneidad conflictiva en su contenido y en el lenguaje asumido por su autor.



CAPÍTULO II

CATEGORÍAS Y ASPECTOS TEÓRICOS PRELIMIMRES DE LA INVESTIGACIÓN

*“La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos
sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez
menos libres, cada vez más solitarios”*
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

2.1. El carácter heterogéneo de la literatura peruana, según Antonio Cornejo Polar

La propuesta de producir una teoría propia que pueda liberarse de la visión eurocéntrica y hegemónica en la interpretación de la literatura y cultura latinoamericana, se inicia en el debate de los años sesenta en búsqueda de una propuesta propia, una teoría literaria hispanoamericana. Frente a esta necesidad de especificidad histórica, social y cultural, la búsqueda estaba orientada a la representatividad de país, de nación o continente unitario, o de una identidad latinoamericana propia. Tal es el caso del gran proyecto humanístico de Pedro Enríquez Ureña, planteado en sus conferencias con el título “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”. Esta búsqueda de singularidad latinoamericana escondía, según las reflexiones de Antonio Cornejo Polar, no una solución, sino una propuesta que fracasó. En el libro Mapas culturales para América Latina, en un artículo titulado “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”, considera que:

El problema mayor, tal como la veo ahora fue otro:
la suposición de que la literatura latinoamericana era

una y coherente, y que –para peor– transportaba o expresaba los signos de una identidad también en términos globalizantes. Si se trataba de construir una teoría que diera entera razón de una literatura, en cierto sentido siguiendo el gran proyecto humanístico del maestro Henríquez Ureña que se sintetizara en su frase emblemática en “búsqueda de nuestra expresión” (así, en singular); si se trataba de eso, y creo que fue así, entonces el proyecto todo hizo crisis cuando comenzó a imponerse, años después, una imagen variada y multiforme de la literatura latinoamericana. Hoy reivindicamos la condición múltiple, plural, híbrida heterogénea o transcultural de los distintos discursos y de los varios sistemas literarios que se producen en nuestra América. (CORNEJO POLAR, 2001:247-248).

El reconocimiento de la diversidad de los discursos en Latinoamérica no es gratuito, procede de su diversidad social y cultural. Si bien los pueblos latinoamericanos tenemos en común diversos aspectos históricos, sociales, culturales y hasta geográficos, ello no significa que seamos homogéneos y únicos; por el contrario, somos múltiples y heterogéneos.

En un país diverso en sus manifestaciones geográficas, sociales, económicas y culturales, como es el Perú, un país de todas las sangres del que nos habla Arguedas, no se puede hablar de una literatura homogénea ni única. Antonio Cornejo Polar considera que la visión unitaria de la literatura, como en las literaturas nacionales europeas, en nuestro país no tiene asidero ni puede delimitarse como un sistema único ni mucho menos nacional. En una diversidad heterogénea de contradictorias manifestaciones literarias, es difícil determinar cuál de ellas expresa lo nacional.



El concepto de heterogeneidad cuestiona la visión de la literatura como unidad, como sistema único y homogéneo, cuestiona los criterios homogenizadores hispanocéntricos. Esa visión de la literatura peruana, de José de la Riva Agüero y Osma, como hispánica, restringió nuestra literatura a una erudita escrita en español, expulsando de su sistema literario a los vastos sectores de la literatura popular, no solo a la oral andina, sino también a la popular en español, sea esta oral o escrita. El canon de la literatura culta expresa la universalización del canon cultural de los grupos dominantes y tiene un carácter marcadamente ideológico que corresponde a una visión burguesa y oligárquica que busca universalizar su cultura. Antonio Cornejo Polar, en su libro *La formación de la literatura en el Perú*, manifiesta:

En cualquier forma, realizada o por realizarse, la unidad fue siempre la condición necesaria para hablar de literatura nacional en el Perú, sin que se analizara a fondo, salvo en el pensamiento de Mariátegui, la pertinencia de una categoría surgida de la experiencia histórica relativa a la consolidación de los Estados nacionales europeos, sin duda, incomparable con la que está en la base de la formación y primer desarrollo de las repúblicas hispanoamericanas. (CORNEJO POLAR, 1989a: 178).

En vez de alinearse a la visión homogeneizadora de la literatura peruana y latinoamericana, que buscaba encontrar una categoría unitaria que permitiera hablar de la literatura nacional como sistema único, que intentaba transmutar lo heterogéneo en homogéneo, lo múltiple en único y hasta lo conflictivo en armonía, Antonio Cornejo Polar descubre el carácter heterogéneo de la literatura peruana, incluso lati-

noamericana, con complejos procesos de producción, donde interactúan dos o más sistemas socioculturales. En su obra medular *Escribir en el aire*, afirma:

[...] lo que intenté hacer [se refiere a la elaboración de la categoría de heterogeneidad] al observar el funcionamiento de los procesos de producción de literatura en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía convencional, literaturas a las que llamé “heterogéneas”; o lo que propone Lienhard bajo la denominación de “literaturas alternativas” –en las que por debajo de su textura “occidental”, subyacen formas de consciencia y voces nativas. (CORNEJO POLAR, 1994b: 16).

Cornejo Polar, al reconocer la pluralidad de los sistemas literarios que estaban subyugados por una visión oficial, erudita occidental, reivindica la literatura oral andina o regional que se produce en las provincias, precisamente en su libro *Escribir en el aire*, que tiene como subtítulo *Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, donde demuestra el carácter heterogéneo de la literatura peruana y se plantea la siguiente interrogante:

[...] ¿es posible conducir el análisis de estas literaturas hacia dimensiones y funciones más puntuales? Es lo que pretendo hacer en este libro en relación específica con las literaturas andinas; pero con la confianza de que algunas de sus propuestas puedan tener un campo de aplicación más vasto. Como lo indica el subtítulo, insisto en el concepto de heterogeneidad en el que vengo trabajando desde la segunda mitad de la década de los 70. Me gustaría que quedara en claro,



sin embargo, que esa categoría me fue inicialmente útil, como queda insinuado más arriba, para dar razones de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniéndose énfasis en la diversa encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo). (CORNEJO POLAR, 1994b: 16-17).

Después de reconocer la pluralidad de universos socio-culturales en la realidad del país, Cornejo Polar aplica la categoría de heterogeneidad como metodología en el estudio y análisis literario, proponiendo una nueva teoría crítica literaria que rompe con la visión homogeneizadora y apertura la visión a la pluralidad y riqueza de la literatura peruana y latinoamericana. En su libro antes citado afirma: “En todos los casos me interesaba (y me interesa) la índole excepcionalmente compleja de una literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí, tal como se produce, de manera dramáticamente evidente, en el área andina” (CORNEJO POLAR 1994b: 17). Como se puede observar en la cita, su centro de interés está en el estudio de la literatura andina como universo sociocultural marginado por la crítica literaria oficial, reconocida dentro del concepto del folclore, entendida como manifestaciones culturales de pueblos primitivos ágrafos o fuera de la ciudad letrada.

Un intento de corregir el modelo hispanista fue la visión de la literatura mestiza, que incorpora el concepto de mestizaje en el estudio de la cultura y literatura peruana como mezcla entre la cultura originaria y occidental, un “encuentro entre dos mundos o cosmovisiones”, entre los discursos his-

pánicos de elite en español y el discurso andino en quechua, entre la oralidad andina y la escritura occidental en unión armoniosa y pacífica, donde el que no tiene de inga, tiene de mandinga. Por ello, nadie debería quejarse, porque “todos somos mestizos”. Esta visión integradora no concuerda con la realidad heteróclita y conflictiva del país. Antonio Cornejo Polar cuestiona que el mestizaje es un concepto ambiguo e insuficiente para abordar una problemática tan compleja:

Ciertamente la palabra “mestizaje” es una palabra ambigua cuando se aplica a producciones culturales, pero por encima de esta indefinición general lo que primó en su uso para fines históricos literarios fue la pendular oscilación con que se valoraron los componentes que idealmente habrían de formar, a través de la síntesis, una nueva unidad. (CORNEJO POLAR, 1989a: 179).

En la explicación de fenómenos literarios, el término mestizaje recibía distintas interpretaciones contradictorias; por ejemplo, para José Gálvez:

No puede llevarse el desconocimiento de la tradición indígena al extremo de afirmar que es imposible hacer revivir poéticamente las civilizaciones quechua y azteca porque tal esfuerzo sería un mero exotismo estrecho y estéril [...] Precisamente porque andamos tan mezclados y son tan mezclados y son tan encontrados nuestras raíces históricas, por lo mismo que nuestra cultura no es tan honda como parece, el material literario de aquellas épocas definitivamente muertas es enorme para nosotros”. (RODRÍGUEZ REA, 2002:38).

Lo indígena es apenas un matiz, un cuño aleatorio a la literatura hispánica, porque las expresiones culturales están muertas. Mientras que, para Federico More (1889-1955), lo

indígena es sinónimo de auténtica peruanidad; lo hispánico es visto por él como una influencia perturbadora sobre el curso de la literatura indígena. Entre estas dos propuestas extremas, se sitúa Luis Alberto Sánchez (1900-1994), quien propiciaba la tesis del “peruanismo totalista” como armonización paritaria o igualitaria de la confluencia de lo hispano y lo indígena. Si bien la propuesta del mestizaje fue una superación indudable a las proposiciones anteriores, para Cornejo Polar este concepto mantuvo su limitación fundamental:

[...] Conceder exclusividad a la literatura culta escrita en español. Es sobre esta estructura básica que se adicionan componentes poco significativos que pueden tener tantas resonancias populares, para flexibilizar el canon culto, cuantos ancestros indígenas, para mezclar la omnipresencia hispánica, aunque en ambos casos las propuestas concretas fueron de una timidez casi candorosa. (CORNEJO POLAR, 1989a: 181).

Por otra parte, el concepto de mestizaje esconde, tras de la homogeneidad, prejuicios culturales y raciales de influencia tainista y de la historiografía positivista, defendida y difundida por la cultura oficial, como asevera Cornejo Polar en su libro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*:

Es frecuente, por lo demás, que el concepto de mestizaje ponga en movimiento, aun hoy, criterios irremediablemente obsoletos como los que derivan de la “psicología de las razas”, y hasta extrapolaciones del “significado de la naturaleza” como instancia explicativa del comportamiento de grupos sociales oprimidos: así, por ejemplo, el templo [sic, debe decir “temple”] nostálgico de la literatura andina proveniría del desolado paisaje altiplánico, o el humor sensual de la literatura costeña de Ecuador o Perú sería producto del espíritu burlón e igualmente sensual de

la raza negra, etc. De esta manera la unidad imaginada por la ideología mestiza es, en el mejor de los casos una unidad gravemente desarmónica [...]. (CORNEJO POLAR, 1982:37-38).

La visión hispanista de la literatura peruana, por influencia del positivismo social o histórico que interpreta unilineales e irreversiblemente (siempre del presente al futuro) el desarrollo de los procesos sociales, consideró que la literatura oral andina fue del pasado que concluyó con la conquista, como si esta literatura ya hubiera muerto y no tuviera vigencia. A esta perspectiva positivista refuta Cornejo Polar por no ser coherente en la interpretación de las literaturas peruanas ni a la realidad sociocultural del país:

[...] la armadura positivista de ese pensamiento histórico, que interpreta los procesos como unilineales, perfectivos y cancelatorios, enclaustró tal tradición en la profundidad de un tiempo que semejaba ser arqueológico, presuponiendo—además— que aquellas literaturas habían dejado de producirse con la conquista. (CORNEJO POLAR 1994b:14).

El mestizaje fue, a la postre, una conexión superficial con la tesis hispanista; sin embargo, en el plano propiamente histórico, aportó una valiosa visión del proceso de nuestra literatura al incluir la literatura indígena prehispánica como etapa primera de la literatura peruana, según Raúl Bueno gracias a los aportes de Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre y posteriormente José Tamayo Herrera. Asimismo, el concepto “peruanismo totalista”, planteado por Luis Alberto Sánchez, contribuyó a imaginar una nueva forma de unidad.

Cornejo Polar demuestra la crisis de la categoría de unidad analizando el caso de los yaravíes de Mariano Melgar. Así, asevera que es imposible dar razón al criterio de unidad

por la multiplicidad de los sistemas literarios que no permiten interpretar coherentemente algunos sucesos, como el caso del yaraví, que no fue entendido correctamente al quitarle importancia a su arraigo popular indígena, que tiene más fuerza liberadora que enmarcar en un contexto europeo del romanticismo.

Si bien el concepto de mestizaje pretende, a través de su discurso, construir una nueva forma de unidad, este concepto es homogenizante al desconocer la raíz, identidad y peculiaridad de las culturas originarias como acuñación secundaria a la cultura dominante. Tiende a desconocer la existencia de expresiones auténticas vigentes en la cultura andina, como en la cultura occidental, que les hacen diferentes y se manifiestan más en conflicto que en un encuentro de dos mundos homogéneos; conflictos que acrecientan la heterogeneidad, la pluralidad y la mezcla diversa de culturas, que es una constante de las sociedades.

Según Raúl Bueno, el concepto de heterogeneidad, como categoría de análisis, tiene dimensión no sólo peruana, sino también latinoamericana, por los elementos culturales de una historia común que enfrentó la invasión y colonización europea. Por ello, la heterogeneidad es el rasgo más visible de nuestras culturas. El mestizaje con aspiraciones universalistas no es una solución al conflicto heterogéneo de América Latina, tal como plantea Raúl Bueno en su libro Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana:

Por mucho tiempo el mestizaje fue postulado en una suerte de adaptación local del universal iluminista fue el recurso allanador de las diferencias y evaporador de los conflictos que en ella se sustentan. Pero esa tesis falla básicamente porque se apoya en cri-

terios de raza (“raza de bronce”, “raza cósmica”), y bien sabemos que a las razas los toma biológicamente mucho tiempo para resolverse en un tercero uniforme y general. Además, yo creo que falla también moralmente, porque supone una suerte de genocidio blando: implica en el fondo y a la larga la extinción de razas primarias; en este caso las razas india y negra. (CORNEJO POLAR, 2004: 22).

Frente a las tensiones y conflictos culturales y sociales, el mestizaje no es una solución; al contrario, es una máscara homogenizadora de supuesta convivencia armónica que a la larga posterga la verdadera integración de nuestros países latinoamericanos, como afirma Dorian Espezúa en su artículo antes mencionado:

Es pertinente también advertir del peligro sutil que supone no oponer una identidad a otra, como suele oponerse el mestizaje a la identidad; si todo es mestizo entonces caemos en la trampa de considerar que no hay nada auténtico, no hay grupos culturales originales y propios y que lo común es el mestizaje, y lo auténtico ha sido asimilado o absorbido por otra cultura, En efecto, ésta parece ser la trampa de la globalización y del cosmopolitismo multicultural que anuncian las nuevas elites internacionales. (ESPEZÚA SALMÓN, 2002:98).

Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*, desentraña y demuestra que la cultura y la literatura peruana son heterogéneas y conflictivas, reconociendo que esta “totalidad contradictoria” constituye una nueva forma de afrontar y entender la literatura peruana y latinoamericana. Como reconoce Raúl Bueno, su propuesta constituye un signo de crítica literaria latinoamericana, una crítica de descoloniza-

ción para la liberación como el mismo Cornejo Polar soñaba y planteaba, haciendo suyo un verso de Vallejo:

[...] la propuesta de Cornejo Polar es lúcidamente un cambio de signo: hacer que esa heterogeneidad deje de ser base de desigualdades y de explotación, como ha sido en América Latina durante los últimos quinientos años, y hacer que se viva –a la luz de la convicción de Arguedas al final de sus días– fraternal y jubilosamente.(BUENO, 2004:23).

La propuesta de Cornejo Polar no solo es un aporte teórico metodológico o de interpretación cognoscitiva, sino también una apuesta y compromiso con la reivindicación tanto cultural, social y política, frente a la propuesta colonizadora que busca la cancelación de la pluralidad sociocultural de nuestras patrias. Su aporte nos ayuda a afirmar una identidad plural y rica, como él mismo decía en su artículo “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”:[...] nuestra literatura es muchas literaturas entre sí imbricadas y a veces de manera belicosa” (DE MOJICA, 2001:249); planteamiento que nos conlleva la posibilidad de vivir feliz liberados del egoísmo en el Perú de todas sangres y todas las patrias como soñaba José María Arguedas.

2.2. Aproximación a la categoría de heterogeneidad como método de análisis literario.

La heterogeneidad no es un concepto vacío y abstracto, no se circunscribe solo a aspectos culturales o literarios; sino que está estrechamente vinculada y anclada a la sociedad y la cultura. La heterogeneidad tiene como fuerza integradora a la historia.

La aproximación al método crítico de Antonio Cornejo Polar, realizada por Raúl Bueno, nos ayuda a operacionalizar el concepto de heterogeneidad:

El método crítico de Antonio Cornejo Polar es analítico-explicativo-referencial. Lo analítico tiende a ver con la estructura textual, es decir, con las formas de una materia que nunca descuida, y al que siempre atiende, aun pero con rápidas penetrantes incisiones; lo referencial, con el contexto de la realidad, esto es, la situación histórico social, que en su modelo crítico no es una entidad pasiva sino parte activa sustancial del proceso de producción textual; y lo explicativo, con relación significativa y funcional entre texto y realidad, que interesa destacar cómo la obra literaria debidamente interrogada, más allá de sus proyectos explícitos, contribuye a desarrollar fines que trascienden la mera contemplación estética. (BUENO, 2004:83).

La categoría de heterogeneidad, según Raúl Bueno, en contraste de las categorías de transculturación, mestizaje, hibridez y diversidad que aluden solo a procesos meramente culturales, tiene un carácter integrador por su estrecha relación con la sociedad y la historia. Así, por ejemplo, los conceptos de transculturación y mestizaje suponen la existencia básica de dos expresiones culturales, es decir, de la heterogeneidad.

Según Cornejo Polar, la crítica literaria examinó la narrativa indigenista desde perspectivas y con métodos no del todo correctos ni adecuados. Con esa visión rígida, conflictiva y dualista entre la costa y la sierra, más que una interpretación adecuada de la relación dialéctica entre literatura y sociedad, generó prejuicios y discriminaciones, cuando la realidad peruana es una sociedad heterogénea. El indigenis-

mo, como corriente literaria, si bien tiene como referente de creación la cultura del mundo andino, el productor por lo general es un inmigrante heterogéneo que conoce y asimila la cultura occidental; en tal sentido, su comprensión cabal requiere de una interpretación heterogénea. La interpretación dualista del Perú ha ganado para sí la conciencia no científica del país:

[...] quienes habitamos en él aceptamos espontáneamente la división costa/sierra, aunque no podamos definir con exactitud su naturaleza ni magnitud. Parte de aquí, por ejemplo, el extendido prejuicio anti-serrano.

Sucede que por encima de cualquier reflexión científica, cuyo ámbito de difusión es necesariamente restringido, lo que marca la conciencia empírica de la sociedad peruana es su heterogeneidad. (CORNEJO POLAR, 1978:8).

Consideramos que no existe un esquema acabado y pre-establecido de la heterogeneidad como categoría de análisis. La propuesta de Cornejo Polar la debemos encontrar y asimilar de su vasta praxis literaria, de sus ensayos críticos y cómo analiza los fenómenos literarios. En este trabajo de investigación, tomaremos como referentes metodológicos cinco libros fundamentales, como son: *Escribir en el aire* (1994), *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1978), *La novela peruana* (1989) y *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (1982).

2.3. La categoría “transculturación” según Ángel Rama.

El concepto de transculturación fue planteado por Fernando Ortiz en 1940, en su libro *Contrapunteo del tabaco y el*

azúcar, como una respuesta crítica al “concepto de aculturación” que significa pérdida de la cultura original, como si las culturas dominadas fueran pasivas al sometimiento de otra superior, a lo que Arguedas se opone al afirmar que no es un aculturado.

Para abordar el concepto de transculturación Ángel Rama nos refiere a Fernando Ortiz, para quien transculturación significa el proceso por el que una cultura pasa a ser parte de otra cultura distinta:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque ésta no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieron denominarse neoculturación. (RAMA, 1987: 32-33).

Este concepto es acogido por Bronislaw Malanowki y Ángel Rama con un claro perspectivismo latinoamericano, que revela la resistencia de una cultura propia al impacto externo, como respuesta frente al fenómeno de la conquista y la invasión. La cultura latinoamericana no es pasiva, sino que ofrece resistencia creadora; de esta forma, el concepto de transculturación:

Revela resistencia al considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habría de modificar, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el

concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincrásicos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte, recobra la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las situaciones provenientes de fuera. (RAMA 1987: 33-34).

Esta respuesta de las culturas es lo que las mantiene vivas y creadoras, aún en las difíciles circunstancias históricas. Se pueden manifestar en cualquier parte de una nación; principalmente se revelan más nítidas en las regiones más recónditas como respuesta a la influencia externa de las metrópolis.

De la cita anterior, podemos identificar los tres momentos de la transculturación, según Fernando Ortiz. La transculturación implica, en primer lugar, una parcial “desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas, tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre la pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo lugar, implica la incorporación de la cultura externa. En tercer lugar, es un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de afuera.

El diseño anterior, según Ángel Rama, no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y de invención, que deben ser postulados en términos de “plasticidad cultural” en todos los casos, frente a la rigidez cultural que recha-

za la cultura nueva o, en el extremo caso de vulnerabilidad cultural, que acepta en forma pasiva toda imposición externa. La llamada plasticidad cultural plantea cuatro elementos de articulación viva: pérdidas, selecciones, descubrimientos e incorporaciones:

La capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. En el examen a que ya aludimos y que puede depurar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la neoculturación de que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto. Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura. (RAMA, 1987: 39).

De la cita anterior, podemos identificar más claramente los elementos de plasticidad cultural que Ángel Rama propone y que nos servirán como indicadores para nuestra investigación: a) la pérdida de rasgos culturales obsoletos; b) las selecciones de aportaciones del donante como del receptor cultural; c) los redescubrimientos de valores primi-

tivos casi olvidados dentro del sistema de valores propios, los valores más resistentes y vitales capaces de enfrentar la transculturación; y d) Las incorporaciones de nuevos elementos ajenos a la cultura propia.

Para el análisis de un texto literario, es necesario interrogarse: ¿qué elementos culturales propios deja de lado?, ¿qué elementos acoge?, ¿qué incorpora?, ¿qué redescubrimientos culturales realiza? Un concepto más clarificador que señala los rasgos fundamentales de la transculturación, lo plantea Raúl Bueno:

La transculturación, como su nombre lo indica, implica un traslado de componentes culturales de un grupo a otro. Componentes de la más diversa índole, desde contenido y signos hasta tecnologías y otros productos que llamamos de civilización. En efecto, dos culturas en contacto se plantean primero la necesidad de comprenderse, es decir, de comprender al sujeto de la otra cultura al otro, en su otredad: ¿quién es?, ¿qué significa?, ¿qué amenaza o beneficio implica? (BUENO, 2004: 23).

La transculturación supone la heterogeneidad, la comprensión de sujetos hetero-culturales que están en una compleja interacción interrogándose: ¿quién es él?, ¿quién soy para él?, ¿quién cree que es él para mí?, ¿quién cree que soy yo para él?

Según Ángel Rama, la transculturación se produce en tres niveles: la lengua, la cosmovisión o inteligencia mítica y la estructuración literaria. Similar a esta propuesta, Raúl Bueno considera que existen tres grados y tipos de transculturación, como son: la material, la filosófica y la de signos o semiótica:

Los traslados o intercambios de objetos, tecnologías, usos y costumbres constituyen un tipo de transculturación que llamamos de materialidad tangible. A menudo las transferencias materiales suponen el uso de la fuerza y se vinculan con las otras dinámicas del contacto que hemos mencionado más arriba: el colonialismo, la explotación, etc. El intercambio de valores, concepciones, visiones y categorías constituye otro tipo de transculturación que podríamos llamar de orden filosófico. Nos interesa particularmente el tipo de transculturación que maneja signos, referentes y discursos al que podríamos llamar transculturación semiótica. (BUENO, 2004: 32-33).

Un artículo titulado “Transculturación narrativa: los caminos de un concepto fallido desde su representación”, escrito por Carolyn Wolfenzon y publicado en la Revista San Marcos (2006) pone en cuestionamiento el concepto de transculturación. Wolfenzon reconoce la aplicación del concepto antropológico de Fernando Ortiz en el campo literario: “Si para Ortiz, la transculturación es una herramienta para explicar los procesos culturales, para Rama es una herramienta de preservación y de resistencia de las culturas autóctonas frente a la modernidad” (WOLFENZON, 2006:290). Explica las fases de un proceso transitivo de una cultura a otra, donde no todo se pierde como se da con la aculturación; sino que esa cultura, casi siempre de provincia y marginal, da paso a una neoculturación, “proceso que implica el resurgimiento de ciertos valores autóctonos soterrados y el nacimiento de algo nuevo”(WOLFENZON, 2006:289). En este proceso, hay una selección de valores llamados “modernos”, que vienen de la modernidad, y todo el proceso de selección de los mismos por parte de la cultura autóctona y luego una fusión lla-

mada neoculturación. A este proceso de selección es al que critica y objeta Wolfenzon, considerándolo como mestizaje homogenizante, tomando un claro partido con Antonio Cornejo Polar:

La transculturación para Rama sería la opción para resistir frente a occidente, pero al mismo tiempo (y de allí la crítica que le hago, de allí su alto poder dogmático y hasta cierto punto autoritario) lo que propone Rama es un mestizaje. Subrayo lo de único. Es como si este rescate por lo autóctono daría como resultado un tipo de ciudadano: peruano, colombiano, mexicano, cubano. Su teoría me parece limitante porque, como más tarde le contesta Cornejo Polar (con quien estoy de acuerdo): ¿Hay acaso una sola Modernidad, hay acaso un solo yo? ¿Seguimos pretendiendo construir el yo romántico? ¿No somos más bien sujetos heterogéneos distintos y plurales? (WOLFENZON, 2006: 290).

Para refutar el concepto de transculturación, se apoya en el estudio de heterogeneidad realizado por Cornejo Polar en su libro *Escribir en el aire*, específicamente en el capítulo II titulado “Las suturas homogenizadoras: los discursos de la armonía imposible”, donde trata de mostrar el caso del Inca Garcilaso como un intento fallido de fusión o mestizaje.

El proyecto de Rama si se analiza desde el punto de vista político, me parece similar (y valga el anacronismo) con el tipo de proyecto del Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*: intentar mostrar las equivalencias de una cosa en quechua por homónima en español para fundir ambas culturas (Cornejo Polar en *Escribir en el aire* se detendrá en esto y mostrará las aporías de este intento, siempre fallido, de fundición, es decir, de mestizaje). (CORNEJO POLAR, 1994:290).

Wolfenzon objeta las tres características que debe reunir un escritor transcultural: primero, su condición de puente entre el mundo indígena (nahual, quechua, aimara, guaraní y la cultura negra) con el mundo de los blancos; segundo, describir los valores de la cultura indígena no como inferior, sino con suficiente conocimiento para transmitir la cosmovisión de esta; y, finalmente, que la literatura construya un lenguaje artificial unitario que muestre la fusión de culturas en el análisis de las obras transculturales. Como ejemplo de sus objeciones, Wolfenzon plantea que ni Ernesto, en *Los ríos profundos*, ni Juan Preciado, en *Pedro Páramo*, son puentes que logran integrar y salvar el conflicto; tampoco logran un lenguaje transcultural:

[...] el lenguaje en estas novelas lejos de dar una sensación unitaria, lo que da, como sostiene Martín Lienhard en *La voz y su huella*, es la muestra de que esos dos universos no se pueden reconciliar. Lo que prevalece es el español con unas fuertes interferencias del quechua: ¿se da un único mestizaje entonces? Creo que no. Como sostiene Lienhard, en el mundo andino no se creó un lenguaje como el papiamento en el Caribe o el creole, donde sí hay un producto nuevo y autónomo, una especie de ron, para volver a Fernando Ortiz. En las novelas de Arguedas o Roa Bastos vemos una constante interferencia del idioma amerindio sin lograr una fusión de algo nuevo. En Roa Bastos esto es aún más dramático porque los capítulos impares narran la historia del pueblo guaraní y los pares, la biografía de Miguel Vera. Estos no se funden. En el caso de José María Arguedas, los personajes en *Agua* (creo que es el caso más excepcional) hablan un español cuya sintaxis es el quechua, en el

caso del Zorro de arriba y el zorro de abajo, los personajes hablan un español con interferencias del quechua, del aimara y el español de la selva. En todos los casos, la fusión no se da. Más bien “esta batalla contra la lengua” de la que habla Arguedas muestra esta intensa tensión entre estos dos mundos. Por lo tanto, creo que Cornejo Polar en *Escribir en el aire*, acierta a reconocer que somos sujetos plurales y heterogéneos. (WOLFENZON, 2006:294-295).

Estamos de acuerdo con la propuesta de heterogeneidad de Cornejo Polar, como nos hemos referido anteriormente; sin embargo, el concepto de heterogeneidad no niega el de transculturación. En la heterogeneidad se pueden producir procesos de transculturación; pero sin la heterogeneidad primera no puede existir la segunda. El problema es si la transculturación tiene que necesariamente tender el puente entre dos culturas y crear una síntesis sustancial nueva; sería un tema de debate.

Por otra parte, parametrar la obra literaria a una categoría de análisis sería forzarla, implicaría convertir el medio (categoría de análisis) en un fin. Del mismo modo, tendríamos que poner en análisis otras categorías afines; por ejemplo, el “castellano-andino”, propuesta por Alberto Escobar.

La categoría de transculturación nos interesa en nuestra investigación como un medio metodológico que nos ayude a reivindicar la cultura andina y sus mecanismos de defensa respecto a la cultura dominante, occidental y colonizadora. Al igual que la categoría de heterogeneidad, nos ayudará a deslindar con el concepto de mestizaje homogeneizador que tiende a negar las raíces de las culturas que se mezclan. De los planteamientos anteriores, podemos definir que la trans-

culturación implica el reconocimiento de un sujeto cultural y, a partir de la afirmación de sus elementos esenciales como cultura, que asimila dialécticamente lo ajeno, negando sus elementos no esenciales, incorpora en forma selectiva lo esencial a sus raíces culturales para afirmar una nueva expresión en forma creadora. Para este proceso transcultural, la heterogeneidad es una condición necesaria que implica la diversidad de culturas en relaciones de conflicto entre las culturas dominantes y dominadas, de modo que no se produce un mestizaje homogeneizador.

En el presente trabajo de investigación sobre la novela Sara cosecho de Manuel Robles Alarcón, nos centraremos en el estudio del nivel de la cosmovisión: la inteligencia mítica o transculturación filosófica, sin dejar de lado los demás niveles o tipos de transculturación.

2.4. Significado y carácter heterogéneo de la narrativa indigenista del Perú

2.4.1. Contexto heterogéneo y conflictivo del indigenismo

El indigenismo renace en un periodo social y político convulsivo y conflictivo del país, como una manifestación de la crisis de la heterogénea civilista (1919), así como el extenso y convulsivo gobierno de Leguía (1919-1930). El indigenismo fue enarbolado por grupos progresistas y revolucionarios de la época, quienes plasmaron en su obra la realidad conflictiva del país. Podemos citar los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), escrito por José Carlos Mariátegui; la respuesta polémica y conservadora en el libro La realidad nacional (1930), de Víctor Andrés Belaunde; y El antiimperialismo y el APRA (1936), de Víctor Raúl Haya de la Torre, que corresponden al periodo más radical de dicho

partido. En los textos citados, se discute la necesidad de cambiar la realidad y al mismo tiempo, preservar la raíz nativa de la nacionalidad peruana. La coyuntura social y política de aquél entonces, nos muestra el conflicto heterogéneo entre la preservación y el cambio.

Valcárcel plantea, en *Tempestad en los andes* (1927), la utopía de la reestructuración de lo incaico. Por su lado, Hildebrando Pozo Castro escribe el libro *Del ayllu al cooperativismo socialista* (1936). Estos son signos de mantener las raíces culturales y al mismo tiempo la búsqueda de un cambio que lleve a la modernidad de la nación. En su libro *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, (1982) Antonio Cornejo Polar sintetiza:

Los grupos progresistas o revolucionarios que producen el indigenismo, la perciben como manifestación supérstite de los más encumbrados valores de la cultura indígena y como forma de organización social –frecuentemente asocia al “comunismo primitivo”– que pone en evidencia las virtudes del colectivismo; al mismo tiempo, sin embargo, esos mismos grupos no pueden dejar de advertir su inserción dentro del sistema feudal o semifeudal que es el sistema que recibe el más severo enjuiciamiento y tienen que postular su modernización. (CORNEJO POLAR, 1982:97).

En ese conflicto heterogéneo entre preservación de los valores culturales andinos e incaicos y la necesidad de modernizar el país, José Carlos Mariátegui, partiendo del reconocimiento de la realidad social del Perú, que mayoritariamente era indígena, como pensaba Manuel González Prada, propone una modernidad distinta a las propuestas conservadoras del capitalismo: una modernidad de carácter

socialista. En La polémica del indigenismo, recopilado por Manuel Aquézolo Castro, podemos apreciar:

El socialismo ordena y define las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora son en sus cuatro quintas partes indígenas. Nuestro socialismo no sería, pues, peruano, ni sería siquiera socialismo si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas. En esta actitud no se esconde nada de oportunismo. Ni se descubre nada de artificio, si se reflexiona dos minutos en lo que es socialismo. Esta actitud no es postiza, ni fingida, ni astuta. No es más que socialista. (AQUÉZOLO CASTRO, 1976: 75-76).

El contexto social e histórico en la interpretación del problema indígena es heterogéneo como sus soluciones. En América Latina, el debate acerca del sujeto indígena y su identidad tiene un origen mucho más antiguo, basado en un arsenal ideológico premoderno. La construcción de la identidad colonizadora del indígena fue vista como un problema teológico y jurídico, basado en argumentos metafísicos propios de ideología medieval, Aristóteles, Sepúlveda y los padres de la iglesia, quienes concedían o negaban la naturaleza humana de los indígenas. Estas tendencias teológicas y jurídicas expresaban la piedad por el indio (como Bartolomé de las Casas) y no la justicia. Los españoles decretaban leyes protectoras para los indios; pero en la práctica seguían explotando y dominando al indígena. Además, los que luchaban contra la pobreza de los indígenas vivían de la explotación y la plusvalía de los pobres.

En el texto mencionado y recopilado por Manuel Aquézolo Castro, Luis Alberto Sánchez considera que el problema de la cuestión indígena es la explotación del indio por el

indio mismo; debido que el indígena leído explota al que no sabe de sus derechos elementales, no está tanto en el conflicto entre el indio y el latifundista, ni en los conflictos entre la costa y la sierra, para lo cual propone un totalismo a través de una cultura integradora diferente a la instrucción de la escuela elitista, con mirada a Europa, que en vez de integrarnos discrimina al indígena: “[...] la cultura como el mayor diferenciador, mucho más que la raza y la región geográfica, ya que la explotación que sufre el serrano se la imponen en gran parte sus propios paisanos ‘leídos’ y que la costa misma está llena de indígenas, más superficiales y más ‘costeños’ que nosotros los costeños” (AQUÉZOLO CASTRO, 1927:96). Para Luis Alberto Sánchez, el problema fundamental del indígena es el de la cultura y la educación, que podría resolverse con una educación integradora de perspectiva autóctona opuesta a una instrucción elitista. El indígena, con educación, conocería mejor sus derechos y se haría respetar, dejaría de ser objeto de explotación y de discriminación; de modo que, democratizando la educación, se democratizaría la vida social. Esta perspectiva no se diferencia sustancialmente de las visiones teológicas y juristas, solo pone en relieve el derecho que el indígena tiene a la educación; sin embargo, la cultura y el saber de por sí no pueden liberar al indígena cuando el poder se establece a través de la propiedad y usurpación latifundista de la tierra. Opuestamente, Mariátegui considera que el problema del indio es un problema social y económico y postula que democratizando la economía se puede democratizar la educación.

El contexto social e histórico del indigenismo es totalmente heterogéneo y conflictivo. Las miradas al pasado no son iguales, tampoco las del futuro; pues tenían distintos

matices políticos, aunque la tendencia transformadora fue la más decisiva. En este clima social y político, aparecen los indigenistas clásicos en la literatura, que la crítica unánime considera, como *Ciro Alegría* (1909-1967), militante aprista, comprometido en acciones subversivas; y *José María Arguedas*, cercano al movimiento comunista. Sin embargo, olvidaron a uno de los clásicos del indigenismo: *Robles Alarcón*, quien escribió la primera novela indigenista apurimeña, *Sara cosecho* (1940) un año antes de las novelas *Yawar fiesta* y *El mundo es ancho y ajeno*, escritas en 1941.

Este contexto heterogéneo y conflictivo es la expresión de una sociedad disgregada, resquebrajada, producto de una sociedad capitalista que no logra consolidarse y donde persiste el sistema feudal y latifundista, a pesar que ya vivíamos un país “independiente” y republicano.

2.4.2. Modo de producción heterogénea y conflictiva del indigenismo literario.

Los estudios críticos del indigenismo literario tuvieron, como una de las bases más importantes, los planteamientos y reflexiones de *José Carlos Mariátegui*; así lo reconoce *Antonio Cornejo Polar*, quien manifiesta:

Quando *José Carlos Mariátegui* distinguió literatura indígena de literatura indigenista puso de relieve lo que definitivamente marca la naturaleza más profunda del movimiento indigenista en su conjunto: la heterogeneidad de los elementos y fuerzas que lo constituyen, su inserción en un espacio socio cultural de índole desigual y conflictiva. (CORNEJO POLAR, 1979: 3).

La naturaleza heterogénea del indigenismo nos permite distinguir ciertos elementos del proceso de producción literaria.



El primer proceso de producción de la literatura indigenista es el referente. En este caso, es el indígena y su mundo sociocultural, que responde a una sociedad heterogénea. Un sólo espacio es compartido por dos modos de producción precapitalista y capitalista, una sociedad de dependencia. En este contexto, el mundo indígena pertenece a una sociedad con rasgos feudales, donde está latente el conflicto entre indios y gamonales; por tanto, su representación no puede ser única ni homogénea, sino heterogénea y diversa. En ella, no solo se yuxtaponen universos distintos; sino que entran en contienda. Por ello, el indigenismo es solo entendible como realidad dividida y desintegrada.

Para el escritor indigenista, el indio se convierte en un objeto deseado y representado por otro; por ello, como afirma Dorian Espezúa en su libro *Entre lo real y lo imaginario: una lectura lacaniana del discurso indigenista*, el indígena es una invención del Otro, que lo representa desde su concepción del mundo y desde la ideología intrínseca que tiene:

[...] el indigenismo puso de moda al indio, entonces ¿qué es el indigenismo? Es una construcción discursiva de siglos en el que se va confundiendo lo real con la realidad en el que es instaurado el sujeto indio desde una perspectiva foránea. En efecto este sujeto fue construido a partir de la confusión geográfica de la América con las indias. El significante tiene su origen ahí y no varía hasta hoy. Lo que varía es el significado, es decir la articulación de los discursos en determinadas épocas y circunstancias. (ESPEZÚA SALMÓN, 1999: 71).

Significa que no existe una versión única del indígena o el mundo andino, que tampoco es homogéneo. Las distintas visiones del indio vienen desde la invasión europea

a América, cuando Cristóbal Colón deforma y ficcionaliza la nueva tierra con referentes foráneos. Por ello, el autor del discurso indigenista no es el indígena; sino el mestizo o criollo, perteneciente a los estratos sociales de la clase media que se atribuye representarlo, prescindiendo distinguirse de él. Es el escritor que construye el texto desde sus intereses y busca ser reconocido por los indígenas y por los lectores que son sus destinatarios. El indigenista busca, a través de la reivindicación de los indios y oprimidos, la propia, haciendo de intermediario e intérprete frente a las clases dominantes para engrosar sus fuerzas multitudinarias.

El indigenista tiene una motivación primaria de hacer conocer la vida olvidada de ese mundo insular a un lector que no conoce total o parcialmente y luego expresa su denuncia frente a la injusticia social con un tono reivindicativo de redención indígena; para ello, asume una doble responsabilidad: tiene que representar tal como es el mundo indígena por la acepción realista que asume (canon cultural occidental de la época); además, tiene que someterse a una interpretación de la realidad que lo haga entendible para un extraño lector que no conoce dicho mundo.

El mayor desarraigo del escritor indigenista consiste en que, a pesar de defender y asumir una plena identidad con el indígena, le es difícil reconocer que no es indígena; sino un mestizo que se apropia de la tecnología escritural o código occidental para representar su objeto de creación. En tal sentido, el indigenismo tiene un carácter heterogéneo y conflictivo; el referente no es capaz de imponer sus modos de expresión y debe soportar una formalización que no le es propia y que resulta, en mayor o menor medida, tergi-

versadora. Esta percepción externa, dirigida al indígena, ha generado diversos discursos indigenistas:

[...] se tilda de “indianistas” a los escritores que tienen como referente el mundo indígena cuya visión es “distante” o exógena, no admitiendo un reconocimiento en él otro como semejante y se tilda de “indigenista” a aquellos que se identifican con el indio en cuya obra se percibe una “cercanía” (¿falsa o verdadera?) respecto del indio, lo que constituiría una visión más bien endógena.

También se comete el error de creer que hay una evolución gradual en el orden indianismo-indigenismo-indio como si la literatura india fuera una posibilidad hacia el futuro, como si esta literatura no hubiese tenido ni tenga ahora discursos que pueden ser entendidos como literarios. (ESPEZÚA SALMÓN, 1999: 48).

Es difícil tener un concepto unívoco que exprese una corriente literaria compleja cuando no existe un balance totalizador que abarque todos los rasgos y peculiaridades del indigenismo; más aún, existe la necesidad de replantear el estudio específico de las obras literarias como parte de un amplio movimiento cultural en nuestro país. Tomás Escadajillo, en su libro *La narrativa indigenista peruana*, caracteriza y periodiza en tres tramos el proceso de la narrativa indigenista peruana: indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo, conceptualizando de este modo:

En mi conceptualización del término “indigenismo” aplicado a la narrativa no basta, pues, el factor “sentimiento de reivindicación social”. Hace falta, además, la superación de ciertos elementos o lastres del pasado: la idealización romántica del mundo indio. Un tercer factor importante, muy difícil de especificar en

abstracto, se refiere a lo que llamaré, a falta de otra denominación más precisa “suficiente proximidad” en relación al mundo creado: el indio y el ande. Soy consciente de la imprecisión de esta terminología. (ESCAJADILLO, 1994: 42).

Cuando Tomás Escajadillo dice: “[...] llamaré, a falta de otra denominación más precisa ‘suficiente proximidad’ en relación al mundo creado”, está reconociendo el vacío y las limitaciones del indigenismo, porque el indigenista no es indio, tal vez tampoco pertenece al mundo andino; pero algunos mestizos que vivieron en dicho mundo estarían más cercanos a los que vivieron fuera de él, por ello se irrogan de ser testigos presenciales de la vida de ese mundo indígena. Ahora bien, ¿qué criterios tenemos para saber si una obra es más próxima o alejada del mundo representado, si por medio existe la subjetividad y ficcionalización de la realidad por el escritor? Tomás Escajadillo considera que el concepto de “suficiente proximidad” al mundo representado solo puede determinarse en el análisis de un texto específico, nunca antes, y debe tomarse en forma relativa por la dificultad de determinar dicho criterio:

En la peligrosa evaluación de la dualidad lejanía/cercanía frente al mundo observado, debe determinarse el punto de quiebra que proporciona una “suficiente proximidad” del mundo recreado, lo cual, junto con los elementos ya señalados (superación de lastres románticos, es decir, rupturas con formas anteriores del tratamiento narrativo del “tema indígena”: y “sentimiento de reivindicación social”, aunque este último factor pueda no ser muy explícito o incluso se dé inconscientemente) produciría una obra auténticamente “indigenista”. (ESCAJADILLO, 1994:42-43).



Los conceptos de cercanía o distancia en la representación literaria indigenista, si bien pueden representar de algún modo la realidad, esta no puede ser un reflejo mecánico como en un espejo. Por mucho que un escritor manifieste “que representa tal como son las cosas”, no puede desligarse de su subjetividad; por tanto, por más realista que se puede considerar una creación literaria, es una inevitable ficción. Por ello, dichos conceptos son totalmente relativos y pueden servirnos solo como aproximaciones en la interpretación de una corriente literaria tan compleja, compuesta de una gran variedad de narradores que, a través de más de medio siglo, integran complejas gamas y tonalidades. Según Tomás Escajadillo, el indigenismo se inicia con López Albújar, con Cuentos andinos, seguido por Clorinda Matto de Turner, con Aves sin nido, hasta José María Arguedas y otros escritores contemporáneos que se denominan andinos, sucesores de esa tradición indigenista de larga data.

En segundo lugar, el carácter heterogéneo del indigenismo se manifiesta en el código con que se produce la obra literaria, expresada en la dualidad del español y quechua, la escritura y la oralidad, entre las cosmovisiones andinas y occidentales, contrastes y conflictos que posteriormente trataremos de abordar y que el escritor tiene que afrontar en su creación. El lenguaje fue, para los indigenistas, un problema cardinal que viene desde la crónica. Tal es el caso de Guaman Poma de Ayala, quien usa el lenguaje gráfico para dar veracidad a sus crónicas; qué mejor podría representar al mundo andino que en un lenguaje español que no era suyo. Antonio Cornejo Polar, en su libro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, manifiesta: “De hecho, los dibujos de Guaman Poma dicen mucho más sobre el mundo andino

que el español rudimentario con que está escrita la Nueva crónica” (CORNEJO POLAR, 1982:77). El mismo problema afrontaron los indigenistas Robles Alarcón y, sobre todo, José María Arguedas, quienes tenían que librar el conflicto de la dualidad de los códigos lingüísticos y culturales del quechua y el castellano, a pesar que no fueron lingüistas.

La dualidad oralidad/escritura sofoca el referente, porque en el mundo representado se introduce otro código extraño: el castellano y su escritura; a la vez, esta última es modificada por el escritor, quien utiliza este código para expresar otro código distinto que es el quechua.

En tercer lugar, tenemos al destinatario, el escritor que escribe para un lector o para que la crítica especializada lo reconozca. Del mismo modo, desea que los indígenas se identifiquen representados en la novela como protagonistas de dicho mundo; pero generalmente ellos ignoran, porque no tienen acceso a la cultura letrada. Sin embargo, cuando todo discurso siempre está dirigido a un destinatario, es decir al Otro, nadie discursa para sí mismo; en tal sentido:

[...] el discurso indigenista va para los ciudadanos apegados más o menos a lo andino pero formados en la tradición occidental a quienes se les pueden vender versiones de lo real que desconocen o no comprenden y no así a quienes están inmersos dentro de ese sector representado. Además es un discurso con una intencionalidad, como una reacción frente a la conducta y pensamiento etno-logo-centrista de aquellos hacia los cuales está dirigido, y que busca el reconocimiento de valores negados. (ESPEZÚA, 1999: 74).

No existe una visión ni discurso único sobre el indígena o el mundo andino. Sus raíces se fueron planteando desde

la invasión europea a América; por consiguiente, el indigenismo es un movimiento literario con diferentes matices y variantes: El 12 de octubre de 1492 Colón atribuye un nuevo significante, un topónimo errado, globalizador y homogenizador para una población étnico y culturalmente heterogénea: “indio” (ESPEZÚA, 1999: 73). Sin embargo, el indigenismo no debe entenderse como un movimiento diverso sin conexión alguna de sus manifestaciones, tampoco se reduce únicamente a la ciudad letrada; en ella intervienen todos los sectores sociales, culturales y políticos, del mundo andino, entendido por Antonio Cornejo Polar como una totalidad contradictoria.





CAPÍTULO III

HETEROGENEIDAD Y TRANSCULTURACIÓN EN LA NOVELA SARACOSECHO DE MANUEL ROBLES ALARCÓN

La cosecha en esta tierra es (...) una sola sinfonía o enorme danza coral: Risas, chanzas, fatigas, descanso placentero, buen humor, música, aventuras galantes, griterías y vivas resonancias de vida que quiere conquistar vida. Es la fiesta, madre de todas las fiestas, en cada lento año.
MANUEL ROBLES ALARCÓN

3.1. La heterogeneidad en la novela Sara cosecho

3.1.1. Sara cosecho: la fiesta de la vida

a) La sequía: la crisis de la vida.

Desde el título la novela, expresa su carácter heterogéneo. Sara cosecho quiere decir “cosecha de maíz”. Es evidente la unión de dos sistemas lingüísticos del quechua y el castellano: Sara, que en quechua significa “maíz”, y cosecho, que proviene del castellano “cosecha”.

La novela está narrada en forma lineal y en tercera persona. El autor actúa como narrador testigo desde una perspectiva realista; narra los acontecimientos “tal como ocurren los hechos”, siguiendo el ciclo de producción o calendario agrícola de los comuneros de Abancay y las acciones sociales del gamonal Hermógenes Molina, uno de los personajes principales de la novela. Dentro del contexto de esta actividad agrícola, surge el idilio entre Luciano Huarcaya (primo del hacendado) y Saturnina (una hermosa mestiza campesina).

El primer capítulo comienza con la contextualización geográfica de Abancay, donde se ambienta la novela, que inicia con la exaltación, descripción y pincelada bucólica sobre la majestuosa belleza natural de la montaña tutelar de Abancay, llamada Apu Ampay.

El primer tópico tratado en la novela es el tema de la sequía, ya tocada por *Ciro Alegría* en su obra *Los perros hambrientos*. Un año después, en 1939, *Robles Alarcón* publica su libro *Sombras de arcilla* (cuentos indios); posteriormente, en una segunda edición, este libro es publicado con el título *Los perros vagabundos* y con un subtítulo en letras pequeñas y entre guiones: *Sombras de arcilla*, haciendo un paralelo con la obra de *Ciro Alegría*. Evidentemente, *Sombras de arcilla* es un título más original; sin embargo, según algunas referencias en entrevistas a *Robles Alarcón*, él sería el primero en tocar el tema de los perros hambrientos. Si bien *Los perros vagabundos* trata el mismo tópico de la hambruna, la causa de ella, en ambas obras, es diferente. En la obra de *Ciro Alegría* es la sequía y en *Robles Alarcón* es la masacre militar del pueblo de Cotarma en venganza a favor del terrateniente *Genaro Vásquez*. Además, no está relatada de la misma forma, marcando una diferencia importante: en el libro de *Robles Alarcón*, sus personajes indígenas son más rebeldes y frontales contra el poder de los gamonales, como es el caso de los cholos de Cotarma quienes, burlándose del hacendado, le roban su ganado en plena hambruna como una forma de rebelión. En esta lucha, triunfan relativamente respecto a los hacendados, lo que no ocurre en *Los perros hambrientos*.

Del mismo modo, la representación de sus personajes marginales rompe con la tradicional estereotipación de los indígenas como seres disminuidos, expresando su capaci-

dad de indignación y rebeldía en defensa de sus derechos, contra los abusos e injusticias; sin embargo, idealiza a los cholos como seres libres por naturaleza, cuando en realidad, en casi todo sistema feudalista, los cholos, por su condición marginal, fueron sometidos. Dicha idealización libera al indígena de la estigmatización como sujeto sumiso e inferior:

[...] los cholos de Cotarma siempre habían sido libres y alzados como los gigantones. Esa era su honra, tal su orgullo. Jamás siervos mansos, amaban la libertad de sus pampas amarillentas, la imponencia de las cumbres grises y la fortaleza de sus membrudos brazos aptos para sacarle libremente óptimos frutos a la tierra, pastar con orgullo sus ovejas y aventarse hasta lejanos centros comerciales a negociar sus lanas y volver plenos de optimismo a su pueblo, despreciando leguas, noches y aguaceros. (ROBLES ALARCÓN, 1980: 10-11).

Estas serían algunas diferencias con *Ciro Alegría*, sin querer decir que los personajes de *Los perros hambrientos* no tengan espíritu de rebeldía; sino que no llegan a triunfar respecto a los hacendados. Si leemos el último cuento, “La rebelión de los indios”, que forma parte de *Los perros vagabundos*, vemos que los indígenas triunfan sobre los gamonales.

Volviendo al tópico de la sequía, este es un preámbulo en la novela *Sara cosecho* que el autor desarrolla para entrar al tema central del relato: la cosecha de maíz. En el primer capítulo, sus personajes indígenas expresan, en tono colectivo y en forma recurrente, las peripecias y sufrimientos causados por la hambruna y la falta de alimento. Con la intención de dar mayor relieve y trascendencia a la abundancia de la cosecha, que será el eje central de su relato, utiliza como es-

trategia creadora el viejo principio de la antítesis: “- ¡Jai, cá! ¡Bien nos enseñado también pues hambruna año pasado!... -y después de breve pausa añadió: -Caraju, ¿aver?... Cumo año pasado, cuándo habido así escasez? ¡Eso sí, han sido mu’chuy!” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 18).

Muchuy es un término quechua equivalente a “hambruna”, un hambre universal que afecta a toda la comunidad como efecto de la sequía. En ese sentido, el hambre en la novela se manifiesta como una lección que ha enseñado no solo a los indígenas, sino a todos los estratos sociales: hacendados, mestizos, pobres y ricos. En un diálogo extenso, todos cuentan cómo sobrevivieron a la hambruna. Veamos lo que dice el indio Tomás: “Eso no es nada hombre...yo más bien hi comprado ¡cuatro mazorquitas, carajo, en medio... Asisitos, ¿aver? Y tuavía maíz llenito de gorgojo su sobra de polilla” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 18).

El hambre es la primera y la última necesidad que el hombre tiene que satisfacer para mantener su subsistencia. El tema de la hambruna novelada expresa su lucha con la naturaleza y con los hombres mismos para sobrevivir. La hambruna afecta y desequilibra las relaciones sociales y morales de una comunidad y genera un desequilibrio en la naturaleza: los animales, para sobrevivir, se exterminan entre sí, incluso entre sus propios géneros (los perros se comen entre ellos), aparecen enfermedades y pestes, etc. Todo ello genera conflictos entre los indígenas y gamonales o hacendados, quienes acaparan y usurpan las tierras, los recursos naturales y la riqueza en general, frente a los hambrientos que luchan por tener acceso a dichos medios del que han sido expoliados.

Con la hambruna, el hombre no solo compite contra el hombre; sino contra los animales (por ejemplo, contra el

gorgojo, para comer un poco de maíz), incluso termina comiendo perro para sobrevivir. Y las connotaciones de crisis moral se manifiestan cuando la hambruna se convierte en la mejor escuela del robo, generando caos y desconfianza entre los propios comuneros, rompiéndose la solidaridad y ayuda mutua entre los hombres; jamás se sabía quién era ladrón, porque todos se robaban entre ellos, porque todos tenían hambre, incluso el mismo patrón: “[...] hasta perro han tenido comer, cuando acabaron sus cuyecitos, gallinitas... ahí si indio se estaban robando ovejas, chanco, gallina, vacas. Y si no robabas, hambre tenía matarte... caraju, esos sí, tuitos han sufrido. ¡Ohj!... Aquí han vindido siquiera maíz aunque gorgojeau” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 20).

La primera parte de la novela refuerza el cuento “Los perros vagabundos”, simbolizando, en su más alta expresión, los azotes de la hambruna:

Cien aullidos heladores más se dejaron oír en la tinaja sin fondo de la noche [...] Y los indios les temían, porque eran trozos de muerte, carne de tumba viva todavía, animada quien sabe por qué misterioso designio. Les temían porque eran flacos hasta crisar los nervios. Porque corriendo fatigados, con las lenguas afuera, miraban amenazantes sus contornos. Y al verlos, todos sentían aplastarles el pecho las pesadas piedras de la congoja. Porque miraban tan tristemente que parecía les hundieran dos fuertes uñas en la garganta. (ROBLES ALARCÓN 1982: 47).

Los perros guardianes, queridos y mimados de la casa, se convierten en seres temibles y peligrosos que compiten con el hombre para sobrevivir. La hambruna se convierte en “situación límite”, entre la vida y la muerte, y su impacto elementaliza al hombre que no es capaz de entender la cau-

sa de estos sufrimientos, cuando dice: “quien sabe por qué misterioso designio” o ven la sequía como un castigo divino: “-Caraju. Nu sei pur qué ya, taytacha habrá castigado así de ese modo”.

En medio de esta crisis y hambruna, aparece otro fenómeno que no es propio de la comunidad: la especulación comercial del maíz que los comerciantes llevan hasta la lejana ciudad del Cusco, cuando en la comunidad lo requerían los indígenas y no estaban en la posibilidad de comprarlo: “Si tuito maíz se lo han cargado pal Josjo. Cargas enteritos yo hei visto, jaraju, han llevado en camión, cuando en aquí apenas los comprábamos dos tres mazorquitas... ¡Negocienteros janras, caraju, pa ganar más, ya nu han dejado aquí!...” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 21). Esta situación generaba tristeza y rabia cuando Marcial expresa: “¡Supaynin apanman!” ,que quiere decir: “¡Que se los cargara su propio diablo!”.

b) La fiesta de la vida.

A diferencia del capítulo I, que es una reminiscencia de la sequía y sus catastróficos efectos, como la hambruna (llamada muchuy en boca de sus personajes), en los capítulos posteriores de la novela, el autor relata la actividad central que es la cosecha de maíz y los procesos preparativos. Estos capítulos, dentro del relato, logran expresar el contraste sequía/abundancia. Manuel Robles utiliza la antítesis como recurso técnico importante. La novela incluye el tema de la sequía para generar en el lector el interés de saber qué ocurrirá después de la hambruna y evidentemente viene luego la abundancia y la prodigiosidad de la cosecha.

En el segundo capítulo, se relata la construcción con premura de un almacén en la casa hacienda del gamonal Hermógenes, en Tomapampa; pero el advenimiento inevitable

de la gran cosecha hace que no se termine el proyecto del almacén. Una vez tomada la decisión por el patrón para el inicio de la cosecha, él mismo decide dirigirla; para ello, con toda su familia, sus colonos y todas las previsiones del caso, realiza una caravana al fundo Tomapampa. Un hecho peculiar que refleja esta novela es que el patrón no tiene un mandamás o capataz que le secunde; el poder que ejerce sobre sus colonos es más directo y sin intermediarios.

A partir del capítulo V, empieza el relato de la cosecha misma.

La cosecha de maíz expresa el estado de ánimo de la población, el paso del recuerdo triste y conmovedor de la sequía a la alegría y la fiesta de la vida, de todos los grupos sociales de la comunidad. El advenimiento de la cosecha generaba comentarios en las casas, caminos y chacras, en el sentido que la cosecha de maíz del año en curso es abundante: “Este año, habido bastante. Ese no más era en todas partes el comentario. Esa era la noticia yendo de labio grueso a mirada viva de indios harapientos y mistis desdichados” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 45).

La cosecha y la abundancia convocan a la acción, a la algarabía del pueblo que se vuelca a cosechar los frutos después de hacer parir la tierra fecunda:

Esta cosecha, muestra, la cosecha de los indios miserables, mistis pobres y pequeños propietarios, es como la recolección de verano de las hormigas: actividad universal, algarabía jubilosa de quienes saben que están buscando el sustento para sí mismos y para los suyos. Bullicio infantil, regocijo de aves que al fin hallan el grano para el nido donde sus anhelosos pichones esperan con los picos abiertos. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 45).

La cosecha muestra la participación heterogénea de los grupos sociales, del gamonal, de indios, mistis ricos, mistis pobres y pequeños propietarios; quienes, sin reparar en estas diferencias, se movilizan al trabajo colectivo, que aún conserva sus estructuras organizativas como legado de los incas y hombres andinos. El trabajo no es visto como castigo proveniente del pecado propio de la concepción occidental; sino como una de las actividades más importantes para el desarrollo de la vida, por lo que es realizado con alegría y se expresa como antivisor de la pereza:

Esta cosecha de mayo, [...] es el derrumbamiento definitivo de la pereza y de la modorra. Hay agitación por doquiera, todos se inquietan, desde la gente que vive rodeada de comodidades, hasta la que pulula en míseras covachas. [...] Acaso hay agrado y regocijo hasta en las acémilas que corren en recuas por los caminos regados de chala, arreadas por los chiquillos haraposos que van chupando huiros melados. Hay alegría en el sol y aún la noche deja su pollera oscura para vestirse de luna. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 45-46).

En el relato, la cosecha se muestra como una alegría universal que compromete no solo a los hombres; sino al mundo natural, aves, acémilas, etc. Todo cuanto rodea a los hombres es afectado por ese ambiente de alegría que proviene de los efectos prodigiosos de la cosecha:

Las bandadas de hambrientos loros bulliciosos se alejan a otros cielos con el cascabeleo ensordecedor de su grito estridente, como avisándonos que aquí es hora de deshojar y que allá tienen todavía dulce leche los choclos...

Pero más aún nos dicen la voz constante de la panca seca frotándose con la hoja pajiza que el sol ardoroso

encartuja, y el sillcahui al que han abandonado sus hojas dejándole solo el esqueleto de sus delgados tallos quebradizos, en cuyas puntas negrean las semillas como erizados pelos de diminutas extrañas cabezas.

¡Tanto tiene, en fin, para expresarse esta tierra nuestra! Y la cosecha hija predilecta suya, sabe anunciarse de mil modos diferentes. El aviso de su llegada viene claro, inconfundible, tonante y luminoso. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 46).

La cosecha de maíz para el autor es una de las típicas actividades agrarias en la sierra peruana, que pudiera ser diferente en otras partes del país, engarzada a toda una cultura, a una cosmovisión andina. La cosecha es la hija predilecta de la tierra. En clara influencia del indigenismo de Valcárcel, Robles Alarcón considera que la cosecha es la resurrección de la cultura inca:

Es la expresión más pura de nuestra alma en el fondo agraria, la resurrección de la vida incásica de culto a la tierra. Una gigantesca colmena en donde hormigueamos sin distingos. Un solo ramo de colores y brillos genuinamente aborígen, en que andamos estrechamente unidos junto a las parvas amontonadas aquí y allá, durante el día. Y cuando cae la noche durmiendo sobre el muelle colchón de chala, bajo la luz crema de una luna llena serena. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 47).

La cosecha de maíz es edénica, hermosa, una verdadera sinfonía de la vida: “[...] la cosecha en esta tierra, es quizás por ello, una sola sinfonía o enorme danza coral: risas, chanza, fatigas, descanso placentero, buen humor, música, aventuras galantes, gritería y vivas resonancias de vida que quiere conquistar vida. Es la fiesta, madre de todas las fiestas,

en cada lento año” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 47). Esta cita nos demuestra que la novela Sara cosecho es profundamente costumbrista, descriptiva y antropológica, centrada en la relación mítica y anímica entre el hombre y la naturaleza que, a través del trabajo, crea la cultura para asegurar su subsistencia y hace que sea el protagonista y creador de su propia historia. Además, está relatada con un lenguaje transparente de exuberantes imágenes, cuya lectura nos conmueve con la vida, la lucha permanente y heroica de los humildes pobladores de la sierra sur del Perú.

El deshoje de maíz se realiza en medio de bromas o chanzas, insultos y lisonjas fenomenales entre la indiada, evidenciando la algarabía del indígena cuando trabaja, en contra de los estereotipos que los estigmatizan como seres ensimismados y tristes. El trabajo, como actividad fundamental, se convierte en una consigna moral y práctica cotidiana: “El que no trabaja no come” (ROBLES ALARCÓN, 1940:46), quien más trabaja ahora, comerá más mañana. Y todos, por eso, laboran contentos juntando una a una las mazorcas amigas, únicas compañeras constantes, fieles, aun cuando la miseria campea, sin ser tan implacable hasta el extremo de limpiar del todo las “marcas”.

La cosecha de maíz no es solo una actividad económica y social, sino un universo cultural que refleja la cosmovisión del mundo andino. En ella se entretajan heterogéneas expresiones culturales y artísticas, como los cantos, mitos, ritos, danzas y una variedad de costumbres que Robles Alarcón nos describe desde su concepción realista.

Una característica general de la novela es el recurso descriptivo. La descripción de los escenarios está cargada de figuras de comparación. En un solo párrafo utiliza varias de

estas figuras, lo que hace del relato un bosque de imágenes, como el mundo andino y su riqueza natural. Casi en forma detallada, Robles Alarcón retrata y pinta, en castellano y en quechua, parajes naturales, quebradas, montañas, ríos, valles de heterogénea vegetación, que sirven de escenario natural para el desarrollo de la acción de los personajes y como marco de referencia de un mundo representado y desconocido por el lector. Las descripciones detalladas, casi barrocas, del escenario andino muestran no solo la heterogeneidad de sus riquezas naturales; sino también la acción heterogénea de hombres, mestizos, indios, mujeres, pobres, colonos y patronos que cosechan una diversidad de alimentos y maíces multicolores. En fin, es una descripción amorosa del entorno y de la cosecha de maíz, un encuentro armonioso y de respeto del hombre andino por la naturaleza, como podemos apreciar en la siguiente cita: “Nuestra cosecha de maíz, nuestra recolección de grano, dorado o níveo, rojo o paro, rosado o moro, es eso. La glorificación rutilante de la más alta ley del trabajo”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 46).

c). La fiesta de las voces.

Es importante tomar en cuenta algunas consideraciones generales sobre lo que es la literatura oral para ver qué papel cumple dentro de la novela Sara cosecho y qué procesos de heterogeneidad y transculturación se producen.

La literatura convencional o del canon europeo, al conceptualizar la literatura como sinónimo de escritura excluye toda manifestación oral del concepto de literatura; y como el mundo andino es una “cultura ágrafa” de sujetos que no saben leer y escribir, consecuentemente no hacen literatura; los saberes tradicionales de estas clases populares son estu-

diadas por el folclore. Gonzalo Espino Relucé, en su libro *La literatura oral o la literatura de tradición oral*, escribe:

Las literaturas orales, vernáculas y nacionales, no son para la época “literatura”, no sólo porque no tienen escritura, sino sobre todo, porque los indios para entonces estaban considerados como incapacitados para la producción estética. Siendo una literatura de indios, de no-letrados, ésta no correspondía a las “bellas letras” sino a las culturas primitivas” por tanto estudiadas por el folclore. (GONZALO ESPINO, 1999:8).

Las tendencias homogenizadoras de la literatura occidental constituyen una visión letrada que se ejerce desde el poder, desde la invasión y la colonización de América. En nuestro país, persisten estas formas de exclusión y menosprecio a la cultura andina, muchas veces vistas, como simple fuente y medio de investigaciones etnocéntricas; es el caso de la etnoliteratura que hace de la literatura oral una “arqueología del texto”, percepción recurrente en los estudios de antropología, como fuente para explicar visiones del mundo; como nos refiere Espino Relucé en su libro antes citado: “Esta literatura se convirtió en dato etnográfico o en su defecto, desde disciplinas próximas a la nuestra, convertían a la literatura en importantísimos datos lingüísticos que en el futuro permitirían conocer el castellano hablado en el Perú o las vernáculas que diseminadas en todo el país urgían de un tratamiento para su pase escritural” (GONZALO ESPINO, 1999:41).

La literatura indigenista, al asimilar la cultura andina como base o referente, reconoce la heterogeneidad de la cultura y de las manifestaciones literarias, al mismo tiempo que

asimila elementos técnicos y culturales europeos expresa procesos complejos de transculturación. La inclusión de la literatura oral por Robles Alarcón al relatar la vida de personajes indígenas y populares constituye una actitud contestataria y reivindicativa para su época, no hace de la literatura oral una arqueología del texto; sino, reivindica desde su condición de mestizo transculturado, rescatando la literatura andina como manifestación estética de los indígenas, los concibe como artífices de una cultura rica y milenaria, capaces de autoafirmarse como creadores de su propia historia.

Como dijimos, la cosecha de maíz no es solo una actividad económica y social; sino que expresa la cosmovisión del hombre y del mundo andino, como en el caso del libro del Popol Vuh, el grandioso relato cosmogónico de la etnia Quiché perteneciente a la civilización Maya, que conocemos hoy gracias al talento de un escriba indígena que recogió de la tradición oral, la historia cuenta que los dioses crearon al hombre del barro, luego de madera pero ningunos fueron buenos, entonces crearon de granos de maíz:

Así hicieron los Procreadores, los Engendrades, los Dominadores, los Poderosos del Cielo, Tepeu y Gucumatz. Inmediatamente fue pronunciada la palabra con la que se inició la formación de nuestras primeras madres, de nuestros primeros padres. Solamente mazorcas de maíz amarillas, mazorcas de maíz blancas, entraron a formar sus carnes; única sustancia de las piernas, de los brazos del hombre. Así fueron contruidos nuestros primeros padres..." (Anónimo 2009:94)

Así la oralidad, tiene gran importancia en la explicación del mundo, constituye la memoria de los pueblos, es el medio de transmisión de la cultura de una generación a otra, es la

arcilla de la construcción simbólica del mundo a través de historias, leyendas, watachis y canciones, las que son el soporte cultural de la novela Sara cosecho: “Cuántas historias pican-tes se difundían yendo de boca en boca. Acciones inocentes o maliciosas perpetradas por quienes iban de cosecha, cuya noticia llenaba de indignación a los “muy morales” y hacía morir de risa a los simples” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 272).

Mientras las manos se abocan a la cosecha, no impide que la boca se dedique a la chanza o las bromas, el relato de historias permite compartir las experiencias culturales y la sabiduría del pueblo en noches de luna; para mitigar el cansancio, el frío o el sueño, se tercián los cuentos con aguardiente y cañazo; de allí proviene la frase popular: “Rimastin ruwastin”, que significa “hablando pero haciendo”. El trabajo físico no se contrapone a la actividad mental, como en la visión de las sociedades clásicas occidentales, que en versión de Aristóteles unos habían nacido para pensar y otros para hacer.

Veamos qué historias se tejen como atmósfera dialógica de los personajes en la novela Sara cosecho y cómo dialoga la oralidad y la escritura en el relato; finalmente, cómo se dan los fenómenos de heterogeneidad y de transculturación en su conjunto.

3.1.2. Heterogeneidad sociocultural de los personajes de la novela Sara cosecho

a). La construcción y reconstrucción del indígena en la novela

En la novela Sara cosecho existen dos historias paralelas. La historia más importante es la de la cosecha de maíz, donde los indígenas no tienen un protagonismo individualizado,

sino que son personajes colectivos (como sucede en Yawar fiesta) que participan activamente en la cosecha, en su condición de colonos del pequeño fundo de productos de panllevar de Tomapampa. En este acto colectivo y agrario tiene protagonismo el terrateniente Hermógenes Molina. La segunda línea narrativa es la historia de amor entre el primo del terrateniente, Luciano Huarcaya, un joven que se enamora de una mestiza llamada Saturnina.

Dentro del indigenismo, en la representación literaria del indígena, existen posturas de influencia tainista y positivista, propias de la época. No olvidemos que Luis Alberto Sánchez, Ventura García Calderón y López Albújar veían con esa tendencia biologista al indígena. El mismo Valcárcel y Uriel García hablaban en términos de raza; en otros, casos con una visión exótica antiindigenista, como en el caso de López Albújar (aunque al final de sus trabajos cambia su concepción negativa del indio), sin vigor reivindicativo del indio o como el indigenismo romántico que no logró representarlo en su verdadera dimensión, idealizándolo como un personaje de postal.

Según Tomás Escajadillo, el indigenismo propiamente dicho comienza con Cuentos andinos; aunque, como asevera Cornejo Polar, “con una psicología fuertemente impregnada de positivismo”, que en la pasividad y “servilismo de los indios de Clorinda Matto de Turner o de Ventura García no existe germen posible de rebelión”.

La crítica literaria era un problema de capital importancia para los indigenistas y uno de los escritores más emblemáticos fue Arguedas. Al inicio de su carrera de narrador, cuestiona la visión colonizadora y criolla que se tenía sobre el indio y se sigue teniendo hasta hoy (si leemos, por ejem-

plo, Lituma en los Andes de Vargas Llosa). Según Arguedas, el indígena no estaba representado, en términos de Ciro Alegría, como un ser de carne y hueso:

En efecto, el indio es presentado como un ser triste y melancólico. Desde los vales que lo muestran como la ruina de una grandeza perdida (“ayer montañas, hoy sólo escombros”), hasta la narrativa de López Albújar y Ventura García Calderón, donde aparece como una criatura extraña y oscura. La visión del indígena en “Lituma en los Andes” se sitúa también en esta tradición criolla. (PORTOCARRERO, 2005: 28-29).

Desde el comienzo, se impuso la tarea rectificadora de revelar la verdadera realidad peruana del indio, totalmente diferente de la presentada, de la literatura imperante.

El indio era visto como un ser que requería piedad y compasión. Una visión caritativa y cristiana solo mantenía su condición de dependencia y alienación.

Sin embargo, en esta lucha reivindicadora y de representación más real y humana del indígena, Manuel Robles Alarcón contribuye notablemente desde su inserción en el mundo literario con su primer libro de cuentos. El indígena de Robles se eleva sobre los prejuicios sociales y culturales propios de esa época, como podemos sustentar con esta cita: “[...] los cholos de Cotarma siempre habían sido libres y alzados como los gigantones. Esa era su honra, tal su orgullo. Jamás siervos mansos, amaban la libertad de sus pampas amarillentas, la imponentia de las cumbres grises y la fortaleza de sus membrudos brazos aptos para sacarle libremente óptimos frutos a la tierra”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 10-11).

Un rasgo esencial de su primer libro de cuentos es su acento reivindicativo del indígena, donde evidencia que

este tiene capacidad organizativa y una orientación ideológica (que subyace en el autor) de ser creador de su propia historia. Estos personajes, estereotipados como inferiores, si bien no pueden suprimir por completo todo el sistema de opresión y dominación que tiene sus raíces en la estructura económica y social del país, sí pueden desestabilizar y frenar las agresiones del patrón.

Este tono de rebeldía que el autor de *Los perros vagabundos* proclama a los 20 años, no se manifiesta con la misma intensidad en *Sara cosecho*; por el contrario, existe cierta pasividad de los indígenas y mestizos pobres y una relación de familiaridad con el patrón, sin querer decir que no existan conflictos entre ellos. Un caso resaltante es la burla del Suito quien, en respuesta natural ante el maltrato físico y humillación psicológica, reacciona y huye después de golpear al patrón.

El indígena fue visto como un ser aplastado y disminuido por su entorno natural; por ello se le representó como un ser esencialmente triste, pasivo y tranquilo en su condición de explotado, idea que llegó a poetizar José Santos Chocano: la tristeza del indígena como parte esencial de su personalidad.

En cambio, la novela *Sara cosecho* es la expresión de la alegría y la fiesta de la vida, conquistada gracias al trabajo colectivo de los hombres en relación armoniosa con la belleza de su mundo natural y la belleza y grandeza creada por sus manos; así al indígena se le representa como un ser alegre. El tópico de la alegría colectiva y la risa del indígena, tratada por Robles Alarcón, rompe con todo maniqueísmo que esteriotipa al indígena como un ser esencialmente triste, ensimismado y misterioso. De esta forma, contribuye con esa visión de representar al indígena de carne y hueso como

un ser más pleno y humano. Su primera obra expresaría la rebeldía del indígena frente al sistema de dominación de los terratenientes; mientras que Sara cosecho representa la fiesta de la vida.

Uno de los rasgos más relevantes de la narrativa de Rolles Alarcón es la rebeldía contra el sistema de dominación y explotación de su época. No en vano, en un artículo extenso titulado “La rebelión en los Andes”, Luis Hernán Ramírez destaca esta característica más esencial de su narrativa, donde enfatiza que la rebelión es la única forma de liberarse de un sistema de opresión.

Las visiones racistas, exóticas, criollas y colonizadoras del indígena como un ser “abyecto degenerado”, según Gonzalo Portocarrero, invisibilizan la capacidad creativa del hombre andino:

La imagen del indio triste y melancólico registra una realidad de opresión, el ejercicio de una violencia simbólica sistemática. Pero no es plenamente cierta, pues los indios en mayor o menor grado, se dieron maña para ocultar su alegría y gozar de un mundo aparte donde la fiesta y el humor son posibles. El señor no ve o no le interesa lo que ocurre a sus espaldas, siempre que sea obedecido. El estereotipo del hombre triste nace de la realidad de un vínculo autoritario que no llega, sin embargo, a sujetar totalmente la vida del indio. Quedan resquicios para la creatividad. (PORTOCARRERO, 2005: 30).

La visión andina del mundo que poseía el indígena sigue siendo un instrumento fundamental para sobrevivir como cultura, para seguir creándola, sin apartarse de sus raíces en un complejo proceso transculturador: “[...] crear es resistir

la imposición colonial. No toda la vitalidad discurre por el sendero del autodesprecio y la flagelación instituido por la prédica colonial. Mucha de esa vitalidad se escapa y afirma en la fiesta, el humor y el trabajo. Entonces la potencia y el orgullo son posibles. (PORTOCARRERO, 2005: 30).” Testimonio de ello es la novela Sara cosecho, donde los indígenas y mestizos pobres, en la cosecha de maíz, dialogan con una alta carga de creatividad al contar cuentos, al formular adivinanzas y bromearse en forma espontánea y permanente. Un caso interesante es que una indígena reta burlona y sarcásticamente al patrón durante la marca del ganado:

La Nativa, entre tanto, ya le había arrancado el sombrero de la cabeza y lo aplastaba sin piedad sobre la banca a donde estaba sentado el patrón, exigiéndole.

-¡Ahurita tienes qui jurar papay! ¡Vas tener qui jurar quei sabido!

Y se movía, agitado el pecho, cimbreadora y belicosa. Molina en cambio, incapaz de dominar su estupor, apenas podía reír barbotando algo a tartamudeos, y buscando como enajenado su sombrero, se lo volvió a poner. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 192-193).

La alegría del indígena para la representación criolla no es parte de su personalidad, la alegría y la belleza tienen un carácter no oficial, subversivo; por ello, no están en los relatos estereotipados, pero sí se presenta en la obra de Robles Alarcón, contribuyendo a esa visión más humanista del hombre al que Arguedas se había propuesto representar en su novela.

b) El sujeto mestizo en la novela Sara cosecho

Ángel Rama, en un estudio póstumo sobre José María Arguedas titulado “Razón de ser del indigenismo en el Perú”

(1970), establece tres periodos del indigenismo, prescindiendo de los aportes de Manuel González Prada.

El primero correspondiente al novecentismo, basado en el pensamiento de Julio C. Tello en oposición a los hispanistas como José de la Riva Agüero y Víctor A. Belaúnde, se funda en el reconocimiento de la cultura inca, revelada en ese tiempo por los hallazgos arqueológicos y estudios bibliográficos.

El segundo periodo fue acaudillado por José Carlos Mariátegui, donde se impone de manera beligerante la reivindicación social económica del indio. Lo reivindicativo, según Mariátegui, pertenece al periodo de aprendizaje del indigenismo. Este periodo fue criticado como limitado y superficial por la atención exclusiva y excluyente sobre el indio y el dominador, que se circunscribe a la dicotomía costa-sierra y no rinde justicia a la mayor complejidad de la estructura social del Perú, ni admite matices diferenciales dentro de las clases enfrentadas, ni los distintos tipos de comunidades indígenas y de terratenientes; además, no reconoce la importante contribución de nuevos sectores sociales como el mestizo.

El tercer periodo del indigenismo es posterior a Mariátegui y Valcárcel y tenía como principales narradores a Ciro Alegría y José María Arguedas, quienes subsanarían las carencias mencionadas; con ello se tendrá un mejor conocimiento de la realidad y una ampliación del enfoque sobre la sociedad peruana basada en una documentación más firme. Este tercer indigenismo se caracteriza por una dominante tendencia culturalista y ya no tratará exclusivamente sobre el indio; ya que constituirá el descubrimiento del mestizo como grupo social importante:

La tercera generación “indigenista” invertirá los términos de la paradoja de sus mayores: disponiendo de un conocimiento mucho más amplio de la cultura indígena y apreciándola con fuerte positividad, aportará sin embargo, el descubrimiento del “mestizo” y la descripción de su cultura propia, distinta ya de la “india” de que provenía. Este último indigenismo, el que hasta la fecha pueda estimarse como el más cabal y mejor documentado, ha sabido realzar el papel central que cabe al “mestizo” en la formación de las tantas veces ambicionada de la nacionalidad integrada (RAMA 1987: 183).

Las dos primeras obras de Arguedas (Agua y Yawar fiesta) pertenecen al segundo periodo del indigenismo por su visión dicotómica entre indígena y patrón; en cambio, Robles Alarcón, sin dejar de evidenciar esta percepción, hace visible la aparición del mestizo y del cholo como personajes de su relato en su primer libro de cuentos Los perros vagabundos.

Según Ángel Rama, el tercer periodo indigenista y el estudio del mestizo se incrementa en 1950, recuperándose al mismo tiempo los aportes de los periodos del pasado gracias a los intensos movimientos migratorios de los indígenas hacia la capital. Robles Alarcón, una década antes, con su novela Sara cosecho, amplía el universo social de sus personajes incluyendo a los mestizos ricos que son terratenientes, como Hermógenes Molina; el grupo de los dominados no solo son indígenas, sino que existen otros estratos sociales que corren la misma suerte de ser explotados, como los cholos y los mestizos pobres.

Robles Alarcón no es indígena, es un mestizo que asume la cultura indígena para defenderla; pero no es un mestizo

que se integra con la cultura occidental. No se deja absorber por la moda occidental de la escritura, superando así, la visión exótica del indígena. No escribe como todos los indigenistas, para los indios; sino para hacer conocer la cultura andina, para que la cultura hegemónica reconozca sus valores sociales y culturales. Postura que es totalmente distinta a la de los indigenistas, que se identifican con el indio, pero no quieren ni aceptan ser ellos, o los que se identifican con la clase o estirpe noble de los incas, pero no con los indígenas que pertenecen al pueblo. Es el caso de José Santos Chocano, quien se autorepresenta en su poema “Blasón” como un “indio Emperador”.

La novela Sara cosecho relata la vida social y cultural del pueblo de Abancay, conformado por grupos sociales jerarquizados y bien diferenciados, como podemos apreciar en la alegría de estos grupos en torno a la cosecha de maíz:

“¡Sara cosecho!

La alegría se prendía como candil bueno del alma en los pechos de los indios, los mestizos y los mistis”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 44).

En esta cita se aprecia la jerarquía social racista de los grupos étnicos marcadamente diferenciados y jerarquizado entre los dos polos: desde el blanco o misti hasta la clase social más baja de los indígenas, colonos que están al servicio de los primeros; en medio de estos se encuentran los mestizos pobres, llamados cholos.

En el grupo de los “mistis”, se encuentra el grupo familiar de Hermógenes Molina, su esposa y su sobrino Luciano Huarcaya, cuyo apellido tampoco es de origen español. Por eso ponemos la palabra mistis entre comillas; porque,

no siendo verdaderos españoles ni blancos, sino mestizos, se autorrepresentan como blancos. Existe un grupo social de pobladores que no guarda dependencia del gamonal: los que no cuentan con suficiente tierra y de escasas condiciones económicas que, en periodos de cosecha, se vuelcan a las chacras llevando regalos de víveres, viandas y bebidas (llamados “cariño”) para realizar un trueque con los productos agrícolas en cosecha y así, proveerse de alimentos para sostener a su familia hasta la próxima cosecha.

En la novela *Sara cosecho*, la visión de los indígenas no es muy clara; los mestizos y cholos son confundidos con ellos. Los personajes son indígenas amestizados y transculturados; como es el caso del personaje principal Hermógenes Molina, quien no es blanco, sino mestizo y le apodan Sufu (“erizo”) o Negro por tener la faz trigueña. Estos rasgos revelan que no es un blanco occidental, como el común de los gamonales, que recurren al racismo como argumento ideológico para configurarse como seres superiores y tener el “derecho” de imponerse a las razas inferiores. En esta novela, el gamonal es un costeño que se interna en la sierra, probablemente en un proceso de latifundismo y apropiación de las tierras del indígena. Veamos cómo nos relata Robles Alarcón las características de sus personajes que pertenecen a estratos sociales diferentes:

Aquellos tres indígenas, “colonos” del pequeño fundo productor de pan llevar Tomapampa, todos jóvenes, eran los hermanos Marcial y Leónidas Valenzuela, y el carpintero Tomás Moreano.

Vestidos con los característicos trajes de casinete o dril del cholo abanquino, llevaban sombreros de paño muy manchados por el sudor y las adherencias

de polvo. Ninguno de ellos tenía las duras y angulosas facciones ni la tez color cobre viejo del genuino aborígen andino, ni tampoco la clásica robustez incaica. Sino más bien los inconfundibles caracteres del mestizo, aunque con mayor proclividad a misti que a indio.(ROBLES ALARCÓN, 1982: 17).

En la novela, los roles sociales de los mestizos pobres, indígenas colonos e indígenas libres, que trabajan por un jornal, no son claramente diferenciados; en general, el narrador nos muestra con gran nitidez al personaje colectivo de la masa conformada por indígenas y mestizos en torno a la cosecha de maíz, una estampa colectiva del mundo social marginal en dependencia de la casa hacienda de Tomapata, del gamonal Hermógenes Molina. No existe un héroe individual que exprese un proyecto o una utopía social; el héroe es la colectividad, cuya hazaña consiste en sublimizar la importancia del trabajo colectivo; pero ese colectivo no es compacto y homogéneo, sino más bien diverso y heterogéneo: los personajes de la novela se presentan muchas veces como indígenas y luego aparecen en distintas escenas como cholos.

Los indígenas están vestidos no con ropa de indígena, sino de cholo abanquino con sombrero. No tienen la tez genuina del aborígen andino ni la robustez de los incas; sino, más bien, los caracteres del mestizo, "con mayor proclividad a misti que a indio". Aquí, el misti es un ser en tránsito que rompe con su pasado incaico; es un sujeto nuevo, con una configuración social y cultural distinta. Por otra parte, en muchos casos los indios llaman mistis a las personas principales, que incluso pueden ser criollos o descendientes mestizos ricos, independientemente del color de su piel u origen racial, como es el caso del terrateniente Hermógenes Molina.

La sociedad estaba jerarquizada, con grupos sociales diferenciados, según su origen social y, sobre todo, su condición económica.

El indígena, como personaje principal de la novela, no está nítidamente representado como el aborigen auténtico; sino más bien está descrito con los usos y costumbres del mestizo. Los elementos con que se presenta, sus aspectos faciales, su vestimenta (como el sombrero), más bien pertenecen al mestizo o cholo. La diferencia de los personajes indígenas y mestizos no es claramente definida; simultáneamente se menciona a los colonos indígenas y los presenta al mismo tiempo como mestizos:

El Marcial a quien le gustaba llevar saco y pantalón gris y camisa limpia de tocuyo abotonada al cuello, era un mozo de mediana estatura, delgado, pero muy musculoso. Había en su expresión una curiosa mezcla de prudente reserva, dinamismo y travesura. Todo él emanaba vivacidad, simpatía, inteligencia. La cara pequeña y la alargada tez semita claro, en los ojos pequeños de mirar alegre y la nariz proporcionada, armonizaban, sugerían en él una no muy lejana ascendencia misti. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 17).

En general, los colonos, cholos y mestizos constituyen el grupo social marginal de los pobres, que de una u otra forma coexisten en relación de dependencia respecto al terrateniente Hermógenes Molina. Los personajes no se representan nítidamente entre mestizos e indígenas, sino con borrosas diferencias.

Como hemos analizado en el primer capítulo, Valcárcel inicialmente tuvo una visión negativa del mestizo, como podemos evidenciar en la siguiente cita:

“La atmósfera de los poblachos mestizos es idéntica; alcohol, mala fe, parasitismo, ocio, brutalidad primitiva. La pesadez plúmbea de sus días todos iguales se interrumpe a veces con la ráfaga sangrienta de un crimen” (VALCÁRCEL, 1927:44). En la cita podemos apreciar que para Valcárcel, el mestizo es un grupo racial sin destino histórico, sucumbido en la rutina y el vicio; como clase media padece la doble tragedia de dos almas irreconciliables y el doble rechazo de los de arriba y los de abajo. Después de esta visión esencialista del indígena, Valcárcel progresivamente cambia su punto de vista respecto al mestizo, que luego reivindica.

A partir de las investigaciones realizadas en el Valle de Mantaro, en 1957, sobre el folclore Arguedas afirma que no existe desde la invasión española ninguna manifestación cultural que permaneciera pura, como podemos observar en la cita referida por Alberto Escobar: “Desde los tiempos de la conquista ha existido y existe un activo intercambio de valores, entre las dos culturas; de tal manera que es rarísimo, sino imposible en el Perú encontrar alguna manifestación cultural que haya permanecido pura, ya sea de la hispánica o de la india”. (ESCOBAR, 1984: 49).

En la novela Sara cosecho, se puede evidenciar la presencia de indígenas no definidos, con rasgos más de mestizaje. Esta visión sería coherente porque el valle de Abancay fue una villa fundada en la colonia española, un foco de la cultura hispánica que se mezcla con la cultura indígena.

Si bien los personajes mestizos asimilan muchos aspectos de la cultura occidental, como el lenguaje, vestidos y costumbres; sin embargo, el eje dominante de su pensamiento pertenece a la cosmovisión andina, expresada en sus mitos y costumbres, en el que participa y se integra el mismo hacen-

dado Hermógenes Molina. Aunque esta actitud es inverosímil si se tratara de un latifundista blanco español; pero en este caso el patrón es un mestizo con poder.

A pesar que la propiedad de la tierra es individual (del terrateniente), la organización del trabajo es vista como una producción colectiva sobre la base de dos principios sociales, como son la solidaridad y la reciprocidad.

En cierto modo, la asimilación práctica de la cultura occidental por los indígenas, con ciertas modificaciones de su propia cultura, sin alejarse de sus matrices culturales, evidencia procesos complejos de transculturación y no de aculturación, como refiere Arguedas al decir que no es un aculturado. Esta misma postura la asume Robles Alarcón en defensa de la cultura andina. El seudónimo que utiliza expresa su identidad no solo cultural, sino política: “Lloje Runa”, que significa “hombre de izquierda”. Además, lloque tiene otra connotación al referirse a un árbol oriundo del mundo andino, el más resistente, duro e inflexible, que se mantiene firme, no se quiebra, sin la posibilidad de ser maleable.

Arguedas discrepó con la visión negativa del mestizo que tenía Valcárcel; pero, a pesar de esta discrepancia, ambos tienen, según Alberto Escobar, mucho de común y de valioso, que es la defensa y continuidad de la cultura andina:

Lo que no puede ponerse en discusión y a mi juicio tiene mayor relieve, es el punto de confluencia entre estos hombres, el cual es mucho más fuerte, intenso y estable que cualesquiera discrepancias, las que se subordinan a una proposición más alta y englobante: la continuidad histórica de la cultura peruana, por muchísimos años: el Perú como patria antigua desde tiempos preincaicos; la conciencia de ser y seguir siendo un proceso en la historia. (ESCOBAR, 1984:52).



Esta apreciación de Escobar es válida también para la visión y representación que tiene Robles Alarcón sobre el mestizo y la defensa de la cultura andina.

Respecto a la polaridad sierra/costa en la novela Sara cosecho, la población abanquina es vista como un mundo cerrado y marginal frente a la costa centralista; un centralismo que no reconoce, sino más bien margina e ignora la existencia de la sierra como parte del país:

¡Por eso renegamos del centralismo! Queremos nuestros derechos. ¡Somos también peruanos, producimos la riqueza nacional! Y día llegará en que si no puede la razón, tenga la fuerza que imponer nuestras reivindicaciones. Cuando los cholos, los serranos que olemos a chivo y llama, levantemos en último caso los pendones de la insurrección armada de los hijos del pueblo engrietados entre las tres cordilleras andinas. Y entonces, impondremos la descentralización. (ROBLES ALARCÓN, 1940: 332).

La cita no solo revela el conflicto entre costa y sierra como regiones distintas geográficamente, sino culturalmente heterogéneas; más occidentalizados en la costa y más oriundos en la sierra, donde viven en precariedad y pobreza, como producto del desigual desarrollo económico y atención social de los pueblos andinos por el Estado.

3.1.2.1. El amor heterogéneo asimétrico y violento entre Luciano y Satucha.

Una de las historias paralelas al relato de la cosecha de maíz, es la que trata del amor entre Luciano Huarcaya y la mestiza Saturnina, conocida como Satucha.

Luciano es un personaje que pertenece a la familia del patrón, primo hermano de Hermógenes Molina, un joven

que parecía forastero, que había migrado a la costa con toda su familia a buscar mejores condiciones de vida cuando era niño y vuelve a vivir a la hacienda bajo la tutela de su primo hermano. Era un joven con usos y costumbres de patrón: tenía un grado de instrucción superior; se reunía con sus amigos para practicar música, hablar de política, tocar guitarra y declamar poemas de Juan de Dios Peza; se viste con ropa de ciudad, usa reloj pulsera y practica la caza con su carabina:

En cuanto a los jóvenes circunstantes, integraban un reducido grupo de amigos de Luciano, con quienes a despecho de las diferencias de edad le placía alternar con Molina, en cuya quinta se reunían a menudo los jóvenes a tocar guitarra, recitar versos y discutir de política, ante la festiva mirada del anfitrión, que no hacía sino escucharles, riendo a carcajadas y ocasionalmente poniéndose muy serio, según el cariz que tomaran las discusiones. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 41-42).

Por encima de las marginaciones sociales de la época en que se vivía, Luciano se enamora de una mestiza pobre a primera vista, impresionado por su belleza física:

..., cierto día sus ojos vieron maravillados, por primera vez, a una preciosa jovencita mestiza. El fulgor de sus hermosos ojos tenía algo de brujería, el color arcilla nueva de su tez deslumbraba; su gracioso talle, las desnudas pantorrillas, su porte todo producían ofuscación. Aquel garbo admirable, el ritmo de su andar de vicuña y el mohín enloquecedor de su linda sonrisa jamás vistos, tales eran que sintió al instante correrle por todo el cuerpo un estremecimiento ignorado y vacilar. No podía definir Luciano lo que en su alma pasaba. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 55).

Como se puede observar en la cita, el sentimiento de amor que nace en Luciano tiene como eje la belleza física y

embujadora de la mujer desconocida. Es el instinto del deseo sexual el que desequilibra su alma:

Un deseo súbito, deseo animal, apetito de carne lozana y pura, ansia arrebatada, un repentino despertarse del terrible derecho insurgente del sexo... [...] Un sentimiento torvo impulsándole como a la bestia, desde que la vio, a poseerla a la primera oportunidad, obcecado por un ansia carnal primitiva. Loco afán con tan sucios designios que le pesaba ahora en la conciencia. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 55).

La representación elogiosa de la belleza física de la mujer abanquina es muy recurrente en los relatos literarios de escritores locales, así como en el imaginario de la población. La mujer representativamente abanquina no es la mujer campesina originaria; sino la mujer mestiza, con una vestimenta típica que hasta hoy se utiliza. Esta idea de enaltecer la belleza física sobre la belleza espiritual de la mujer también se refleja en la narrativa de Robles Alarcón.

Sin embargo, en Luciano existe el sentido de culpabilidad por ser presa del deseo sexual instintivo que considera algo sucio, de acuerdo a su concepción católica hispánica, que expresa la triada: sexo-pecado-castigo, que posteriormente transcenderá del plano puramente sensualista al sentimiento más noble que guarda por Satucha:

-Saturnina, Saturninita... sonjo ruruchallay que me habrás hecho, palomitáy?

-Tú más bien mi corazón estás tentando. Sajracha y capaz, por gusto numás... (ROBLES ALARCÓN, 1982: 56).

Satucha, por su condición de mestiza pobre, expresa la distancia social que tiene con el primo del hacendado, al que

trata como huiracocha o señor, que en vano estaría tentando su corazón. Estas expresiones nos recuerdan el cuento “Warma kuyay” (1935) de Arguedas, donde Justina rechaza a Ernesto por ser señorito y pertenecer a la estirpe de los blancos. Sin embargo, entre Satucha y Luciano se salvan los prejuicios sociales, cosa que no genera verosimilitud en el lector considerándose los prejuicios sociales de la época. Esta unión rompe con el realismo y propone una utopía social fundada en el amor, donde los personajes mantienen una relación idílica casi secreta, un amor campestre, con la actitud huidiza de la muchacha y la persecución obstinada de Luciano.

El episodio más intenso, que desequilibra el idilio casi edénico entre Luciano y Satucha, es el estupro o violación que sufre ella por parte de un capataz de la carretera.

La violencia es un instrumento que los poderosos utilizan para someter a los indígenas y la violencia sexual es una constante en la narrativa indigenista. Si recordamos la obra *El Padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui, relata los abusos sexuales del cura contra las mujeres indígenas. En *Aves sin nido* (1889) ocurre algo similar; así como en el cuento “Warma kuyay” de Arguedas. El tema del estupro, tratado en la novela *Sara cosecho*, escandalizó a la sociedad dominante de Abancay en la época cuando fue publicada, como vemos en una entrevista realizada por Juan Gargurevich al autor:

Y apareció el libro escandalizando a la sociedad de mi tierra... [...] porque trata de acercarse a la realidad, aquella verdad que todos en la sierra murmuraban y que pocos se atrevían a decir en voz alta, los abusos contra los indios, pero lo que más les molestó fue que en la novela se narra una violación. Hoy es cosa corriente un relato así pero en aquellos tiempos... ¡Me



abrieron un juicio por inmoralidad! Yo ni me enteré estaba metido en otras cosas... (GARGUREVICH, 1975: 8).

La violencia sexual expresa la lucha brutal de la libertad sexual y la trasgresión de dicho derecho, la lucha del deseo animal y la defensa de la dignidad y la inocencia de una joven virgen; es la lucha física entre una muchacha débil y un hombre fornido y hosco, la lucha entre el poder y los pobres, siendo finalmente estos últimos los que pierden:

Él arremangándole y tratando de reducirla a la impotencia; y ella, en medio de la debilidad, arañaba, se protegía la cara y cubría su desnudez, multiplicando la agilidad toda vez que el otro le arremangaba las polleras. Más todo fue inútil. [...] le asestó un violento rodillazo en los muslos y las abrió con rapidez de alimaña [...] El bruto se apretó fuerte contra ella, estrujándola, convulso. La joven mestiza sintió que algo se le desgarraba bajo su vientre. Lanzó un alarido y desfalleció... (ROBLES ALARCÓN, 1982: 259-260).

La conciencia de ser ultrajada, humillada, hace que Satucha se aísle del mundo social y de su propia familia. Se sentía marcada, estigmatizada para toda su vida; marca que según ella todos veían en su frente:

La Satucha, después de haber sido violada, no llegó siquiera a casa de sus tíos, en el pueblo. Ni adonde su abuela, en Sahuanay, temerosa de los otros que vivían ahí. Fue más bien su primer pensamiento huir de todos ellos. Como si fuera culpable de lo que habría ocurrido [...] Un miedo terrible la estrujaba. Aquella vil acción había sido para ella la quiebra de su vida entera. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 265-266).

El estupro es un hecho traumático que produce en la víctima el sentimiento de culpa y autocuestionamiento, “como si fuera culpable de lo que había ocurrido”. Satucha, a la vez, se siente cuestionada por la mirada de los demás, como si todos la hubieran visto en esa escena de humillación: “[...] por eso ya no se sentía capaz tan siquiera de mirar a la gente” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 266). Se había convertido de pronto en un “animal indigno, deshonroso y vil, una idea obsesiva le hacía ver manchas de sangre en su limpia pollera rosada” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 266). Así vivió aislada durante 4 días, “enferma, llorando amargamente y vomitando”, sin responder nada más que con su llanto a las interrogantes que le hacían.

La causa de esta traumática realidad fue su pobreza, que le llevó a la carretera a cobrar una deuda, fruto de un trabajo humilde pero digno: “[...] por qué hubo de ir -la Satucha- ¡ay, desgracia! ¡a la carretera! malditos centavos”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 266). De esta forma, según el relato, la pobreza es vista como una expresión de la fatalidad.

Satucha fue llamada de su aislamiento por sus tíos, ante las preguntas de su raro comportamiento y absoluto silencio; pero los chismes, llegados a los oídos de los tíos y hermanos, produjeron estupro y escándalo. Satucha fue castigada por su hermano cruelmente con una rienda: “-¡Toma, carajo! ¡Toma!... Pur qué has tapado tu porquería, porque nu te avisastes!... ¿Cómo pues? ¡Avísaté! Pierra!

La Satucha se revolcaba, culebreando en el suelo; apenas dio un grito, pero en seguida la voz se atoró en la garganta...” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 268).

La Satucha no solo es víctima, del violador, del cuestionamiento de su familia y de su pareja Luciano; sino de sí

misma. Su pareja se burla y blasfema, busca ofenderla, herirla en su dignidad de mujer, aunque esa burla es un acto de autoflagelamiento atormentado de un celo indecible: "Si habiaya "vivido" ya pues antes, por su voluntad. Si habíyan brincado, hartas veces ya... ¡Si habiaya sido ya su querida!"... (ROBLES ALARCÓN, 1982: 264).

La historia del conflicto generado entre Luciano y Satucha, causado por el estupro, se supera con la unión entre ellos y con la espera de un hijo que nacerá como símbolo de una nueva vida, como una cosecha de ese amor conflictivo y heterogéneo.

La cosecha simboliza la madurez de los frutos de la vida; en cambio, la gestación de Satucha es la siembra de una nueva vida que nacerá en el futuro. Aquí se puede avizorar el triunfo de un amor integrador de lo heterogéneo, del que nacerá un nuevo sujeto que podría expresar la reivindicación de ella, de la vejación y el desprecio social; lo que tendría algún parecido con lo narrado en la novela *Aves sin nido*, donde se expresa algún deseo de integración homogénea de grupos sociales de nacionalidad peruana. En esta unión no se materializa dicha integración armoniosa, porque la historia de amor concluye en una simple referencia del futuro hijo de Satucha.

La caracterización del mestizo es ambigua y más aún la amalgama amorosa de dos mestizos: uno que pertenece a los grupos de poder, más identificado con los mistis y criollos, aunque no lo sea; y otra pobre, que linda con los cholos e indígenas. Eso es lo que ocurre entre Luciano y Satucha. El mestizaje es aceptado en términos biológicos (belleza física de Satucha) y no en términos culturales; siempre habrá esa diferencia entre estos mestizos de distintas filiaciones familiares.

3.1.2.2. Hermógenes: un gamonal transculturado

Para describir cómo se caracterizan los personajes en la novela Sara cosecho, tomaremos en cuenta las estrategias narrativas que Robles Alarcón declaró en una entrevista para el diario Kausachun, el 16 de junio de 1982, que fue publicado bajo el título: “Manuel Robles Alarcón, colonialismo cultural lucha contra él”:

Lo primero que tengo que pensar es que mis personajes estén “vivos” [...] Irllos situando luego sobre su medio propio, paisaje o escenario retratándolos en movimiento a su manera genuina dejar oír su voz, su palabra en su lenguaje propio. Y por supuesto, constanciase con cada uno de los personajes, meterse en el espíritu, en el mundo interior de cada hombre, mujer o niño. Imaginarse lo que están pensando o sintiendo, pensar o sentir por ellos [...]

Entran en todo esto, claro cosas que te han contado, vivencias personales, hechas y situaciones presentes. Puro trabajo de cronista e imaginación. Narración y creatividad, realidad y ficción. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 18).

En esta cita, no deja de evidenciar Robles Alarcón su tendencia realista de querer representar tal como son sus personajes. Por ello, cree que cuando escribe realiza un “trabajo de cronista”; sin embargo, no niega que su realismo se integre con la ficción como recurso creativo.

En el capítulo tres, el autor de Sara cosecho hace una referencia biográfica del personaje principal de la novela: Hermógenes Molina, el gamonal propietario de un pequeño fundo que tiene a su servicio un conjunto de colonos. Este gamonal había venido de la costa a posesionarse en la

pequeña ciudad de Abancay; pues don Hermógenes había sido en su juventud un “mecánico aviador”, Tripulante de los primeros aeroplanos llegados al Perú, de lo que se sentía y mostraba orgulloso ante personas de confianza. La reminiscencia contrasta “un aquí” al mundo que no pertenecía: la sierra, que el narrador testigo evidencia la condición real del Sufu, con “un allá”, que expresa la añoranza, el desgarramiento y la nostalgia de la costa:

–¡Sí señor! ¡mecánico-aviador y de los primeros!...
¡Fundador de la Escuela de Aviación de Las Palmas,
que recién se estaba formando! ¡Adónde me llevaron,
sí señor, de la Escuela de Artes y Oficios de Lima,
cuando apenas yo era un estudiante! ¡Escogiéndome
de entre los mejores alumnos de la Sección Mecánica!
(ROBLES ALARCÓN, 1982: 34-35).

Pero ese orgullo, paulatinamente, con el correr de los años, como un sueño dorado, se había esfumado o sepultado en la tierra de Abancay; tanto que todo aquello parecía haberse convertido en un pasado ajeno o una existencia vivida solo en sueños, cuando se quedó a vivir en un lugar cerrado muy lejano de la modernidad:

Pues sus juveniles ambiciones argonáuticas habían quedado sepultadas, hacía mucho tiempo, en la pegajosa tierra de los surcos, a donde en lugar de las acrobacias en las nubes hundía sus toscos zapatones, junto a los descalzos pies de sus “colonos”. Vistiendo invariablemente, como si fuera un uniforme, un traje de paño café y camisa de igual color y los pequeños pies metidos en zapatos altos de recias suelas y grandes ojajillos brillantes. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 35).

Frente a los orígenes elitistas y castrenses de Hermógenes Molina, que era mecánico aviador de la Escuela de Artes



y Oficios de Lima, Robles Alarcón nos muestra un contraste radical cuando nos relata que “en lugar de las acrobacias en la nubes hundía sus toscos zapatos junto a los descalzos pies de sus colonos”.

De sus posibilidades frustradas de ser mecánico aviador, se muestra en una situación de decadencia al andar en los andes con toscos zapatos; pero estos son una muestra material que lo diferencia de los que andan descalzos y más aún bajo su dominio.

El estatus cultural de Hermógenes Molina es heterogéneo: era gallero, criador de gallos finos, ajisecos y carmelos, una tradición occidental y costeña que se va insertando en el mundo andino como práctica de los mistis y que en la actualidad se ha popularizado en las zonas urbanas distritales y barriales de Abancay.

Hermógenes es un gamonal gallero que podía contactarse y enterarse de los hechos y acontecimientos sociales, culturales y políticos ocurridos en la costa, a través de revistas o periódicos: “Y se puso a hojear una revista de noticias llegadas con increíble atraso en uno de los lerdos correos” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 36). Estos datos nos muestran el espacio cerrado del mundo andino y, sobre todo, de Abancay respecto a las demás ciudades, que también en Los ríos profundos se describe como un mundo insular.

Un rasgo singular de Hermógenes Molina que nos interesa es que nos muestra muchos aspectos de heterogeneidad y transculturación. Este personaje es un guitarrista romántico que expresa sus sentimientos tocando y cantando huayno:

Ya no quiero la retama,
Porque tiene mucha rama.
(ROBLES ALARCÓN, 1982: 39).

Hermógenes Molina se integraba a los jóvenes de procedencia misti, al grupo de amigos de su sobrino Luciano Huarcaya, que se reunían en su casa quinta para tocar guitarra, recitar versos y discutir de política.

Hermógenes es un transculturado inverso que asimila la cultura andina y se amolda. Incluso en el lenguaje, se hace absorber con el quechua y habla motoso, como un bilingüe que mezcla el quechua con el castellano: “[...] ¿y, que están uyalayando; ustedes, cumu asno cansado?” (ROBLES ALARCÓN, 1982:158). La palabra quechua uyalayando quiere decir “estas escuchando silenciosamente”; esta forma de expresión es propia de indígenas bilingües, que de igual forma afecta en el léxico del patrón.

Ahora hablaremos sobre la relación del patrón Hermógenes Molina con sus colonos, que no solo son indígenas; sino cholos y mestizos pobres. Hermógenes tiene un trato de confianza con su sobrino, quien le apoda “Sufu”. Robles Alarcón lo personifica como un gamonal generoso, alegre, de buen trato, que apertura confianza a sus colonos, a diferencia de los demás gamonales.

A los colonos, los llama en un tono de confianza y broma: “¡Hola nigaus!”, que significa “negados”, una palabra típica utilizada en la actualidad por los campesinos abanquinos con una intención muy cordial y jocunda: “Acostumbrados estaban aquellos ‘colonos’ a semejantes tratos de extrema confianza con el patrón”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 37). Según Robles Alarcón, los colonos eran dóciles por la confianza que les otorgaba y el buen trato que les daba; se hacían querer con el patrón a pesar de su condición de dependencia y explotación:

Molina estaba satisfecho. Sus cholos le querían y él bien lo sabía. Y lo querían porque él no era un terrateniente abusivo y rapaz, sino un sencillo pequeño propietario sacrificado y modesto que había sabido granjearse el cariño de sus peones, por su carácter juguetón y afecto amigüero. Tampoco era, no, como esos otros mistis que hacían del indio un fácil medio para elevarse a la fortuna, succionándoles, con el agregado de abusar de ellos y maltratarlos. Él no era así. Sabía bien retribuirles por su trabajo mejor que muchos otros señores de su condición. Y ahí donde se encontraba en cualquier circunstancia, con sus peones nunca le veían como al fantasma temido y hosco de catadura gamonal. Por el contrario, jovial, alegre, bromista, era un amigo para ellos. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 38).

Pero tras la jovialidad y el trato amical con sus colonos, estaba oculta su condición de patrón que vive de la explotación de aquellos; un gamonal patriarcal que sus colonos llaman papá. Y se sienten ahijados del patrón, siendo el ahijado indio el hijito y el patrón, el tayta: "Antonces, ¿Lonis vendremos pa llevar cargas numasha, papá". (ROBLES ALARCÓN, 1982: 38).

Mientras los colonos y la servidumbre sean obedientes y no infrinjan las normas establecidas, el patrón siempre será bueno; pero, si eso no ocurre, el patrón se volverá un abusivo que castiga y maltrata a los indígenas para someterlos a su voluntad a través de la violencia ejemplificadora con golpes y castigos. Veamos cómo trata a su colono Fidelcha quien, por beber, no fue a trabajar a su hacienda:

[...] el patrón, espoleando la mula como si su intención fuera atropellarle le volvió a gritar:

-¡Borracho carajo! Sin vergüenza... ¿Qué haces acá?

-Vamos, carajo ahora mismo ¡vamos adelántate! [...]

Y como el Suyttu no se movía, repitió, presa de falcundia.

-¡Anda pues grandísimo!... ¡qué te quedas parado allí!

-¡Vamos por delante!

-Siñur... -sonrió nuevamente el Suyttu, cínico-. Ya voya venir ya siñur...Ahurita...

-¿Quicosa "ya voya venir" carajo?... ¡Camina! ¡Antes que te haga andar a riendazos!

Sólo entonces el Suyttu, conecedor del carácter violento de Molina, no tuvo más remedio que echarse a caminar (ROBLES ALARCÓN, 1982: 312).

Una vez que estuvieron en el tendal de la casa hacienda, el gamonal llamó a gritos a la madre de Suyttu, que se encontraba en la cocina realizando sus labores domésticas, y le dijo: "¡Aquistá, loi traído, este malnatura! ¡Borracho!" (ROBLES ALARCÓN, 1982:312).

Después de una reprimenda violenta, lo mandó a trabajar, luego de hacerle quitar y requisar sus ropas de calle que el cholo usaba: "[...] fue a quitarle el terno, sombrero y zapatos" (ROBLES ALARCÓN, 1982:312). Pero, cuando Suyttu, rebelde, haciendo caso omiso al patrón, sacó, forzando el candado del almacén, su sombrero requisado, fue castigado violentamente hasta hacerle sangrar: "Ciegos bofetones sucesivos en el lívido rostro del Suyttu y nuevos puntapiés le doblaban a uno y a otro lado". (ROBLES ALARCÓN, 1982: 316).

Robles Alarcón nos muestra esta dualidad de la conducta del patrón, que es buena para los buenos y malo para los malos, porque el trato y los golpes violentos son para corregir a un cholo o indígena que se comporta mal. La vieja madre de Fidelcha o Suyttu, que también es su colona, es

cuestionada y humillada violentamente por la conducta de su hijo, por sacar “sin permiso” sus propias ropas del almacén requisadas por el patrón:

¡Cómo “creuque, se lo sacau”! –estalló otra vez el Sufu- ¿Antonces, nu ves lo que pasa ande vives?... ¿Cómo “creuque”, caraju, cuando tu misma lo andas socapando toda sus mañoserías del Diazcha? Y tuavía lloras, caraju, y te suplicas que lo corrijan. ¿Eh? (ROBLES ALARCÓN, 1982: 314).

La frase “y te suplicas que lo corrijan” refleja el espíritu de autodependencia y disciplina del indígena respecto al patrón, en nombre de una moral tradicional religiosa y cristiana cuyos valores proceden de un poder supremo que es Dios, quien es bueno para los buenos, ofreciéndoles como premio el Paraíso, y malo para los malos, y para ello creó el Infierno, para castigarlos, así como el patrón creó los fuetes, cárceles, y catacumbas en los templos coloniales. Esta es la ideología que encarna este patrón y otros, como en el caso de don Bruno en Todas las sangres, que castiga a los indios para su bien y para librar su espíritu.

El patrón encarna una dualidad complicada de ternura y violencia. Castiga al indio porque quiere que sea bueno, para corregir lo torcido bajo una moral dominante: “¡Eso es pues carajo lo de todo vago, termina siempre en ladrón!” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 315).

Una relación afectiva termina en violencia si se transgrede lo establecido por el patrón o afecta sus intereses. Una imagen de patrón armonioso y tierno puede transformarse en formas más impredecibles y extremas de violencia para “corregir” y “enderezar” a sus vástagos. La violencia es un medio que se usa por el bien de sus víctimas.

3.2. La transculturación en la novela Sara cosecho

3.2.1. La cosmovisión o inteligencia mítica.

En el sentido más general, la cosmovisión es la forma de ver y vivir el mundo, como su nombre indica es la visión que tiene el hombre sobre el mundo y la vida; veamos la definición expresada por Juan José García Miranda en su libro Racionalidad de la Cosmovisión Andina:

La cosmovisión es el conjunto de sistemas de explicación, interpretación, conocimientos, tecnologías, representaciones y creencias sobre el entorno natural, social ideológico que tienen las sociedades que aún no han accedido al uso y aplicación de los aportes y alcances de la ciencia académica, es decir es propio de las sociedades preindustriales (ágrafas nativas campesinas). Sociedades que aún teniendo acceso a la escritura, ordenan su cotidianidad en base a sus propios saberes valores y creencias. (GARCÍA MIRANADA, 1995:33).

Estamos de acuerdo que la cosmovisión es un sistema de conocimientos, concepciones, tecnologías, creencias, mitos leyendas y representaciones del mundo, No obstante, este concepto no deja de ser una concepción eurocéntrica, por considerar la cosmovisión como explicación del mundo por las sociedades ágrafas, que no han accedido al uso y aplicación de la "ciencia académica" como si la ciencia fuera propiedad de las sociedades industriales, como si el conocimiento científico solo se pudiera acceder a través de la escritura; esta percepción sutilmente subestima las culturas "nativas" o "primitivas", prejuicio colonial hasta hoy no superado, que no reconoce y comprende lo ajeno.

El mito como parte de la representación de la cosmovisión, tiene diversas interpretaciones según las concepciones antropológicas e ideológicas del investigador. Su inserción en la literatura puede cumplir también diversas funciones de acuerdo a los intereses y necesidades expresivas del creador; para comprender el papel del mito en la producción literaria, realizaremos un breve acercamiento conceptual:

“...el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos” . Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una intuición. Es, pues, el relato de una “creación”. Se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser” (ELIA-DE, 1994: 12)

Los mitos son absolutos y verdaderos, cuentan historias verdaderas, principalmente los mitos de origen, sus personajes son divinos y sobrenaturales, en cambio, los cuentos y fábulas narran historias falsas, aventuras de héroes de pueblos o personajes del bestiario; en cuanto a la percepción del tiempo, el mito se distingue de la historia, porque esta es irreversible, en cambio, en el mito, los hechos se repiten por intermedio de ritos.

La palabra mito aparece por primera vez entre los griegos como saber racional o logos:

La palabra mito que aparece por primera vez en la epopeya ática, originalmente significaba logos. Ambos términos quieren decir “palabra” siendo logos la

palabra plena, el discurso racional. Hasta la época de Sófocles, el mito significaba palabra hablada, y posteriormente como “la palabra legada imperiosa” sustituida la palabra sagrada para significar narración (no verídica, la fábula) la saga de los dioses. (CHRISTOPH, 1999: 4).

A pesar de las conceptualizaciones primigenias del mito por los atenienses dentro de la categoría de logos, existen investigadores que ven el mito como una manifestación de sociedades primitivas o premodernas, como pensamiento prelógico. Sin embargo, el mito no solo es patrimonio de los hombres primitivos o de culturas no occidentales; cada sociedad, cada grupo social o etnia, crea sus propios mitos, incluso las sociedades más modernas. Los mitos, durante siglos, conviven con la modernidad y la denominada “sociedad científica”. Por ejemplo, los mitos oficiales judaicos cristianos no son vistos como prelógicos e irracionales; por el contrario, subsisten como algo verdadero y natural en la conciencia colectiva del hombre moderno y occidental a pesar de su soporte y estructuración mítica. La concepción equivocada del mito respecto al logos racional, formal, generó una separación radical excluyente del mito como prelógico, cuando en realidad toda la riqueza del imaginario mítico que la humanidad ha creado fue la base del desarrollo de la ciencia y la filosofía, en distintos pueblos y civilizaciones; a su vez el desarrollo de la ciencia y la tecnología va creando nuevos mitos. En ese sentido, la ciencia es el mito del siglo XXI:

El mito no puede clasificarse como “prelógico” (Levi-Bruhl), es decir, como una etapa infantil de la humanidad ya superada mediante la ciencia- tampoco reconvertirse precipitadamente en ese pensamiento

científico que nos es tan familiar, pues en ambas maneras de abordarlo influyen esquemas de pensamiento, propios de la ilustración, que hay que corregir: el mito no es aquello que se supera con la irrupción del pensamiento teórico, sino más bien es una percepción de la realidad alternativa al pensamiento racional. (CHRISTOPH, 1999: 14).

Si se subestima los mitos como prelógicos, las obras clásicas de la literatura occidental llamadas universales, tejidas de mitos (como la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*), ¿Qué valor tendrían para esta sociedad moderna? Esta es la tendencia ideológica casi general de la narrativa criolla peruana cuando abordan el tema indígena y representan la cultura andina como premoderna frente a la cultura “moderna” de la urbe occidentalizada.

El mito tiene una gran importancia en el desarrollo de los pueblos y culturas, siendo parte de su memoria colectiva. Ha cumplido distintas funciones en las distintas sociedades y culturas, son cambiantes y se modifican de acuerdo a las necesidades vivenciales y de explicación del hombre a su mundo circundante:

En todas las etnias de pueblos primitivos, el mito reúne distintas funciones básicas: en su vertiente “culto religioso” transmite las verdades sagradas y decide sobre culpa e inocencia; en su vertiente histórico social narra la historia de una institución, de un rito o de un determinado desarrollo social, es decir, las historias que narran ampliamente el origen de formas detalladas de la vida social (mito etiológico); en su expresión “política” los mitos revelan un narcisismo colectivo primario y están al servicio de autorepresentación de la conciencia de identidad de la colectividad humana. (CHRISTOPH, 1999:14).

Después de estas apreciaciones generales del mito, nos planteamos algunas interrogantes sobre nuestro objeto de estudio: ¿cuáles son las fuentes del mito y cómo es su tratamiento en la novela Sara cosecho?, ¿qué funciones cumplen los mitos en la novela?, ¿cómo se producen los procesos de heterogeneidad y transculturación de los mitos en esta novela? Comenzaremos tratando de responder la primera pregunta. La novela está poblada de personajes míticos anónimos, espíritus humanos como almas condenadas en pena, santos patronales, la concepción sagrada de los alimentos (como el maíz y la papa), las montañas sagradas, apus, objetos, fenómenos naturales mitificados y animizados. Muchos de estos mitos están aún vigentes en la literatura oral de los pueblos andinos; en otros casos, son tomados de la cultura occidental y la historiografía en general. Todos estos materiales –mitos consolidados, recolectados de fuentes sociales– son externos a la obra.

¿Qué funciones cumplen estos personajes creados y recreados por la ficción narrativa de Manuel Robles Alarcón? Las funciones míticas de mayor importancia, que operan como ejes orientadores en la novela Sara cosecho, no están dirigidas a la práctica y el culto religioso. Lo que prima es la cosmovisión del mundo y la vida, que orienta lo histórico, lo político y lo cultural. Lo histórico funciona como reafirmación del pasado, como base del presente y representación del futuro; lo político, como proyecto de una nueva sociedad más justa; y la cultura, como búsqueda y afirmación de la identidad. La historia conflictiva de amor y de moralidad entre Satucha y Luciano, cumple una función complementaria.

¿Cómo se puede tender un puente entre dos racionalidades de distintas estructuras? ¿Las similitudes y asimilaciones de ciertos elementos culturales significan necesariamente renunciar a una concepción del mundo y la vida? ¿Significa renunciar a la identidad? Planteamos la hipótesis que, lejos de un puente o mestizaje entre lo occidental y andino, hay una lucha y conflicto de cosmovisiones. Es evidente la importancia y la función del mito en la novela como componente de su proyecto narrativo. El mito es uno de los ejes organizadores de su discurso narrativo, no solo por su visión reivindicativa del indígena; sino por la asimilación de la cosmovisión andina y su riqueza cultural. Veamos cómo es el tratamiento y la función transculturadora del mito en la novela; para ello, analizaremos la función de los mitos referidos por el autor en torno a la cosecha de maíz, el mito Jayuri y la costumbre wuaka markay.

a) Mitos sobre el maíz

Por ser la cosecha de maíz el tema central de la novela, iniciaremos acercándonos al universo heterogéneo de mitos y creencias sobre aquel. El mito está ligado a toda actividad económica del hombre andino; mito y trabajo son casi inseparables y la producción y cosecha de maíz están ligadas al primero.

El primer acto colectivo e individual del indígena, cualquier actividad o trabajo, se inicia con el rito de la tinka o el pago a los apus. En particular, la actividad agrícola se inaugura con el pago a la Pacha Mama o madre tierra, a través de la tinka, para que la producción y las cosechas sean buenas. Esto define incluso la importancia del calendario andino; así, una buena cosecha significa un buen año, mientras

que la mala cosecha o sequía expresa un mal año, porque precisamente de eso depende la vida del hombre andino. En tal sentido, su cosmovisión se expresa en el mito. La tinka es un rito de recomendación ante los dioses o apus, al inicio de la faena, y de agradecimiento y satisfacción, al finalizar cualquier actividad, para disfrutar de sus frutos. Este simple ritual expresa la relación armoniosa y de respeto del hombre andino con la naturaleza.

En el contexto de la novela, se puede observar la descripción de una vasta y heterogénea variedad de maíces que se diferencian por sus formas, tamaños, colores, sabores, así como por sus fines utilitarios en la preparación de diversas comidas, alimentos y bebidas.

Entre los tipos de maíces que nos hace conocer la novela tenemos el maíz “jello morocho, igual a los celajes naranja; negro, como las noches tiznadas acampando sobre ella tras la puerta del sol, blanco como la nieve que sonreía diariamente desde encima de los hombros lanudos del Ampay” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 271).

Un mito que relata Robles Alarcón en el capítulo XVI es el mito de una mazorca múltiple constituida por dos o más mazorcas iguales o de diversos tamaños y formas que, para los indios, es signo de fecundidad y abundancia:

Era tan hermoso, realmente, aquel ttaje. Blanco y en su conjunto casi redondo. [...] Una robusta mazorca blanca, sin un solo grano podrido ni un ápice de otro color. Limpia, lozana, los granos gordos y uniformes. Y la rodeaban, como sosteniéndola, cinco pequeñas mazorcas, cinco dedos de una mano blanca, una más chica que las otras. Un tanto planas, cada una con un surco en la cara separando en dos sus perfectas e im-

pecables hileras de granos. Agrupadas una a continuación de otra, aparentemente pegadas siguiendo la forma ovoidea de la mazorca central, pero independientes, envolviéndola como extraños pétalos de una flor de piedra marmórea. Obra perfecta de una naturaleza grandiosa artista, era aquel ttaje, verdaderamente, digno de admiración. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 149).

El maíz ttaje, encontrado por Marcial en pleno deshoje de maíz, “era una reliquia en sus manos, mostrándolo ante la admiración unánime de los indios” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 149). Las mazorcas múltiples reciben el ritual de la tinka y luego son colocadas en medio de los maíces de la cosecha:

El ttaje es Suyu y Mama, suyu, semilla o germen, esencia de la vida: y mama madre suprema, generatriz, de todas las mazorcas del tendal. Madre protectora que desde en medio del granero colmado las cubrirá siempre con su llijlla misteriosa, si la hambruna fiera quisiera diezmarlas. Todo eso es, para los indios sencillos. Y también toten poderoso, matador de la hambruna y la escasez [...] Ente sagrado, venerado por el alma panteísta de los indios, fiel mensajero de la tierra aún fecunda, hijo predilecto, fruto pleno proclamado que su madre todavía prolífica, prueba real de la exuberancia de sus alegres partos. Es, pues para ellos la Mama y al mismo tiempo Suyu de las demás mazorcas. Reencarnación del Suyu semidiós eterno de los cerros y de los campos. (ROBLES ALARCÓN 1982: 150).

Este maíz, con significado divino, tiene un templo que es el granero o marca donde es puesto en forma ceremonial a través de la tinka:

Este ttaje si hay que ttinkar bien con chicha y trago, bien tinkado. Y después, tinemos llevarlo la marca, pa ponerlo allí en su centro de tuitos maíces

-Pa que cuide la marca. Claro y que dure bastante, maíz -dijo otro de los indios. [...]

-Cuando tá en medio de la marca, por más que saques lo que saques maíz, no merma. Igualito numás tá, cumo si no sacaras ni ona sola mazorquita. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 151).

Por el contrario, en el imaginario de los indígenas no poner el maíz ttaje en medio de la marca significa que pronto se acabará la despensa: “[...] y si no pones ttaje, maíz se acaba on ratito”. (ROBLES ALARCÓN, 1982:151). Estos mitos sirven como defensa ante la escasez y la hambruna que casi siempre padecen los indígenas por la ausencia de la lluvia; y el ttaje milagroso mantendrá colmada la marca por más que se saque y saque el maíz. El descubrimiento de este tipo de maíz (llamado el maíz Apu suyo) es signo del descubrimiento de una divinidad, un buen augurio para la felicidad y alegría de la vida.

Este mismo significado tiene la papa ttaje, que es la más grande y hermosa entre todas las diversas variedades que hay de ella, genio benéfico protector contra la escasez. También la naturaleza les brinda maíces con raras características a la que los indios les van poniendo distintos nombres y significados míticos, como el maíz Aya-jepe:

[...] son una simple mazorca grande arrullando una pequeñita y los indios les llaman aya-jepe, que significa “carga-muerto”, por semejar la mazorca a una mujer cargando a su criatura muerta. Lo hay aquel en que alrededor a una mazorca grande se agrupan infi-

nidad de pequeñitas. Otros, formados por dos o más mazorcas casi del mismo tamaño. O también una mazorca grande con dos pequeñas. Y, en fin, variedad extensa de formas y colores con que cada año sorprende la prolificidad de la madre tierra. (ROBLES ALARCÓN, 1982:149).

Las mazorcas más hermosas, las más grandes, sin ningún grano podrido, se llaman huanllas. Son deshojadas con cuidado y de sus pancas u hojas se realizan dos trenzas, las que se juntan por sus puntas y se cuelgan en un palo, como muestra de belleza y fecundidad, o de los techos de las casas nuevas, para que no falte comida a sus habitantes. En la faena colectiva de la cosecha, se juega arrojándose en forma sorpresiva los maíces, lo que se llama el huanllazo; esta expresión lúdica en el trabajo desdice la visión estereotipada del indígena como ocioso, ensimismado y triste: “¡Huanlla va correr!

Nada había que hacer. No tardaría en iniciarse una tremenda batalla, todos contra todos, a huanllazo limpio”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 133).

Realizando un análisis intertextual, los tópicos de la siembra y la cosecha tienen como eje fundamental la producción del maíz, que también podemos encontrar en Los perros hambrientos de Ciro Alegría, en el capítulo VIII titulado “Una chacra de maíz”; si bien esta obra es la antítesis de la novela Sara cosecho, por ser la hambruna su eje temático, este capítulo relata la prodigiosa producción del maizal del hacendado que acapara el uso del agua con la que puede garantizar su sembrío, en contraste con la aridez de las tierras improductivas de los indígenas a falta de lluvia y riego.

En cambio, el capítulo V de la novela *El mundo es ancho y ajeno* es un tributo al maíz, al igual que *Sara cosecho*; incluso es coincidente, en la percepción del maíz, con el *Popol Vhu*, como origen de la vida y del hombre, o también *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias. Y en el contexto de la cosecha, que se concibe como fiesta de la vida, están presente los cantos, mitos y adivinanzas, donde el maíz o *mama sara* tiene un carácter divino y, en otros casos, es humanizado, como en esta adivinanza que sigue vigente en el mundo andino:

En el monte monterano
hay un hombre muy anciano:
Tiene dientes y no come,
tiene barbas y no es hombre... ¿Qué será?
(ALEGRÍA, 2005:128).

Es importante señalar que las adivinanzas o *watuchis* esconden un misterio del mundo y las cosas. Estas adivinanzas son recurrentes en la boca de los indígenas cosecheros, generando actitudes de búsqueda e interrogación sobre las cosas, cuya respuesta genera asombro entre los interlocutores que preguntan y responden.

Todo el capítulo XXV de la novela *Sara cosecho* está referido a la literatura oral, a las adivinanzas y relatos de mitos sobre las almas que penan después de la muerte por haber pecado estando vivos.

Es importante señalar que en este capítulo los *watuchis* o adivinanzas que se formulan entre ellos son las que tiene mayor interés. Finalmente, el mito del maíz se complementa con el trueque o *cariño* en la cosecha. Esta es otra práctica vigente de intercambio solidario de productos: las personas pobres con escasas cosechas y los indígenas de las alturas

que no producen maíz llevan sus productos, a intercambiar en los valles con el maízpreciado; a eso le llaman “cariño” o regalo que se da al dueño del maíz y este, por reciprocidad, les señala una parcela para que cosechen para sí y llevar la cantidad que puedan.

Los cariños consisten en una heterogeneidad de viandas propias del lugar, como estofado de gallina o salsa de rocoto desbordando sus platos de madera:

[...] muchas mujeres se dirigían a las chacras llevando verdaderas cargas de ollas de picantes y chicha. Otra, aguardiente o cualesquiera “cariños” para los dueños de las chacras llenas de maíz.

Armábanse grandes piqueos en los maizales calchados. Anchos platos de madera repletos de johue canca, estofado de gallina rojo de aderezo, sabrosos tallarines de huevo, con una buena cucharada endemoniada de rocotos rojos, amarillos, dorados o verdes, que reclamaban sendos vasos rebosantes de chicha y tragos de buen aguardiente. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 272-273).

Nótese que en esta actividad predomina la función de la mujer, que participa en el proceso productivo y sobre todo asegura la despensa de la vida familiar. Se buscaba embriagar y hacer dormir al dueño de la chacra para llevarse el maíz que pueda y quiera.

Así, la cosecha de maíz es la fiesta de la vida y alegría colectiva de la gente, reivindicando de esta forma los verdaderos valores de la fraternidad humana.

b) El mito Jayuri y la transculturación

En el capítulo XXV, la narración del texto se integra con la oralidad de sus personajes quienes, bajo la clara mirada de

la luna, se cuentan historias, mitos, leyendas y adivinanzas: “[...] cada uno, a su turno venía arrojando al grupo, una adivinanza o relatando un cuento” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 274). Cuando dice: “cada uno, a su turno”, se refiere a las dos instancias esenciales de la oralidad: la del relator o narrador y la de los oyentes, sin estas no podría realizarse la literatura oral que, a la vez, pasará al texto escrito por el narrador de la novela. La relación relator-oyentes se trunca cuando Bonifacia queda sin terminar de hablar, atorándosele las palabras en la boca: “Era aquella una cosa sobrenatural que acababa de verse u oírse en ese momento. Una sombra, un leve ruido, un resplandor apagado o un aletazo. Un algo indefinible, escarapelándoles hasta los tuétanos. Las gallinas, volvieron a gemir. El Guardiancha empezó un aullido allá en las chacras [...]” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 276-277).

La presencia de este fenómeno raro trastoca el ambiente emocional de los indígenas en la cosecha. El orden y la tranquilidad natural se rompe provocando alboroto en los animales; los indígenas identifican que es el alma o condenado, que son: “[...] espíritus que vagan en la noche. Almas en pena incansables y tristes, condenados espantosos arrastrando sonantes cadenas y grillos. Almas de los cholos o mistis que en vida fueron buenos o espíritus arrojados a la vagancia eterna en castigo a sus malas acciones ¿Quién será aquel cuya alma acaba de pasar...?” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 277).

El mito de las almas condenadas pertenece a la mitología occidental cristiana, que fue asimilada por los indígenas como parte de su cultura. En la actualidad, este mito aún está vigente no solo en la zona andina, sino también en el mundo de la urbe, porque el alma en sí es la representación del espíritu en la concepción idealista del mundo.



Pero el mito de las almas se asocia a otros elementos de la cultura andina, como el aullido de los perros ante su presencia, el cacareo de las gallinas, la mudez de las personas que se topan con las almas, etc.

El mito, además, tiene una intención moralista que induce a los creyentes a obedecer los preceptos religiosos para no ser un alma condenada eternamente después de la muerte; es decir, la sombra del pecado trasciende la vida real de este mundo al más allá porque, después de la muerte, una persona pecadora sigue siéndolo, por cuya culpa tiene que arrastrar cadenas y grilletes. El pecador es eternamente condenado; pero la salida a esto es muy simple: convertirse y arrepentirse en una confesión estando vivo.

El tema del alma está ligado al gran mito humano de la muerte, que los seres vivos han tejido con hilos de misterio. La pregunta: ¿quién será aquel cuya alma acaba de pasar?, ¿será un cholo o un misti?, significa que la responsabilidad de asumir los pecados no discrimina ni excluye a las clases sociales, ante la muerte se borran todas las distancias porque todos son iguales.

Según el imaginario de los indígenas, poco antes que alguien muera su alma empieza a condenarse, marchando por los lugares que transitó en toda su vida, o puede ser otra alma que viene a llevarles: “A alguien estaría por tragarse la muerte y antes lo enviaba a recorrer sus pasos de antaño [...]” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 277).

El mito de las almas condenadas, que se relata en la novela, es una muestra de la apropiación de la cultura occidental desde una perspectiva andina y una visión dominante de la muerte con una infinidad de variantes que se materializan

y exteriorizan en la práctica y costumbres que se relatan antes y después de la muerte; por lo que es un tema totalmente transcultural donde el espíritu occidental toma un papel central y la visión y el imaginario andino se integran en torno a ello.

Otro mito que la novela relata, en el mismo capítulo XXV, es el mito Jayuri, que no es una experiencia vivencial directa entre los personajes, como el mito anterior; sino, un relato colectivo de indígenas que se cuentan entre ellos en plena cosecha de maíz, mientras la luna gira sobre el riel de la noche. En este mito, nos detendremos a analizar los procesos de transculturación y heterogeneidad.

El mito Jayuri es una vieja creencia difundida no solo entre los indios, sino también entre los mistis. Jayuri es una fantástica tierra de malvivientes, mitad Infierno y mitad Edén, donde solo moran las almas de los malos y sus cuerpos andan maldiciendo, echando humo por las narices. Es un país gobernado por Satanás, secundado por otras autoridades, como el juez de paz, el teniente gobernador y el agente municipal. Es un país poblado por seres como los hombres casados que tienen otras mujeres, los que viven en concubinato con la propia comadre, aquellos que tienen por querida a una pariente, etc. Estos son los habitantes de Jayuri, quienes viven felices por haber entregado sus almas al demonio.

Jayuri se encuentra en los picachos de la montaña del Ampay, que suele aparecer en los meses de hielo como una refrigerante mancha de nieve en forma de triángulo. Es un lugar de exuberante vegetación, con productos alimenticios como el maíz. Allí las habas crecen del tamaño de un huevo; las arvejas, la quinua, el olluco y el trigo abundan, a pesar de que nadie los trabaja. Allí no existe el invierno ni el verano

extremo que mata; ni las tempestades arrasan las flores de las frutas. Allí solo se conoce la eterna primavera.

Cada 24 de agosto, Día de San Bartolomé, Jayuri celebra su día y se ilumina la plaza del pueblo donde se realiza la fiesta taurina con toros rojizos, verdes, azulencos, enormes, de puntiagudos cuernos, que corretean en diferentes direcciones, amenazantes, echando humo por las narices, y los capeadores salen a su encuentro. Entorno a la plaza, sus habitantes miran el gran espectáculo. La plaza está adornada con cordonería de faroles, banderitas, quitasueños y hermosísimas flores; además de la ruidosa y diabólica música del bombo, tambor, pito, wuaca wuaqra, que animan la jarana ensordecedora que retumba todo el ámbito.

Para los sedientos pobladores, existen grandes tinajas de chicha para que libremente puedan beber. Satanás dirige la fiesta rodeado por sus fieles diablos, cómodamente sentado en su palco o trono, donde arde una llamarada: “El Juez de Paz, El Teniente Gobernador, El Agente Municipal, los Envarados son naturalmente también demonios. Y en cuanto a los demás habitantes, en realidad, sólo son huéspedes felices, aunque permanentes, por haberles entregado sus almas a Satanás y a los suyos”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 281-282).

Jayuri está poblado por los mismos estratos sociales que viven en cualquier pueblo de Abancay, donde todas sus autoridades son unos demonios. Es el espejo del pueblo, donde puede mirarse y cuestionar desde sus malas autoridades hasta el poblador más humilde, que son los indígenas. Si bien existen jerarquías en Jayuri, en proporción a la dimensión y peso de sus pecados, nadie padece de carencias y peripicias como en Abancay.

¿Y cómo se llega a ese lugar fantástico? Una indígena cuenta que, siguiendo las huellas de su vaca que se perdió, encontró un portón de calle y andando directo por allí día y noche, apareció en forma inesperada en un hermoso pueblo que estaba en fiesta, en ese mundo extraño encontró su vaquita; y después de volver de ese mundo, halló asombrada su vaca en casa:

..., indio se había dentrado hasta ondes taba llenito gente. Pero eso gente, dioeque, nu eran cumo nosotros trapiento, sino eligantes, con su sombrero blanco tuítos [...], on señor con su poncho y sombrero bien bunito, pero igualito candela su barba y su pelo, le habiya preguntau: "Oy, ¿a qui cosa has venido?". Antonces, indio asustau, sacándose su sombrero, lo contestó: "Papay [...] Mi vaquita se perdido [...] y me lo estoy buscando". "Ah, lo dijo antonces el huirajocha." "Esperaté. ¿Aquello, questá allá es?" [...] ¡Y era su vaca de él, que lo estaban capeando ese rato! Asiesqué indio, bien contento numasyá, había dicho: "¡Arí papáy! Aquello es, mi vaquita [...]" (ROBLES ALARCÓN, 1982: 284).

El mito Jayuri es la representación de la vida real, pero en un plano fantástico; es la mezcla entre la ficción y la realidad creada dentro de la literatura oral andina. Jayuri es un lugar paradisíaco donde viven los hombres de malvivir. Este mito se teje sobre la estructura del pensamiento cristiano y occidental, basado en la visión dual del mundo y del hombre y de sus conductas morales (Infierno/Edén, alma/cuerpo, malo/bueno, pecado/castigo).

La visión del mundo gobernado por fuerzas espirituales de lo bueno y lo malo es propia de casi todas las religiones y, en este caso, de la cristiana; además, de la concepción

dual del hombre que procede del pensamiento filosófico clásico de los griegos que separan al hombre en cuerpo y alma: "Aunque en verdad, solo las almas de los malvivientes son las que habitan allí, mientras que sus cuerpos siguen andando entre los mortales". (ROBLES ALARCÓN, 1982: 281).

Sin embargo, este mundo edénico y fantástico se encuentra en la montaña del Ampay, cuyos picachos tiene un nevado perpetuo, al que Robles Alarcón describe con el nombre de "Nevado taytacu", que quiere decir nevado abuelo, viejito querido encanecido, padre del pueblo (Ilaqta tayta); porque esta montaña atempera el clima templado de Abancay por lo que hasta hoy la denominan Abancay, la ciudad de la eterna primavera. Consecuentemente, en el mito se describe a Jayuri como un lugar paradisíaco: "No se conoce ni el invierno que mata el maíz apenas nace, ni el verano quemador de los sembrados. Ni los vientos impetuosos que arrancan las flores de los durazneros, ni el otoño que casca las frondas de los árboles. Allí solo se conoce la eterna primavera" (ROBLES ALARCÓN, 1982: 281).

La representación de Jayuri es el desdoblamiento idealizado del pueblo de Abancay, un paraíso invertido, porque el Paraíso es el lugar donde van las almas de los hombres buenos y no de los malos y malvivientes, como en el caso del presente mito, inventado con una función moralista para cuestionar los vicios de adulterio entre los indígenas y mestizos, como se cuestionan, en tono de broma los personajes de la novela que cosechan el maíz: "¡Dejahuay allinta! -aulló la sipas- fera merda! Yo nu estoy pa' jayurino!" (ROBLES ALARCÓN, 1982: 280).

Significa que los indígenas se apropian de la mitología cristiana para moralizar los vicios sociales; sin embargo, este

mundo imaginario está gobernado por Satanás, poblado de personajes indígenas, mestizos, autoridades inmorales, de elementos culturales andinos y occidentales o de la mezcla de estas culturas, expresando un mestizaje cultural en procesos complejos de heterogeneidad y transculturación:

El gobernador del pueblo, Satanás [...], cuidando diligentemente la placentera existencia de los habitantes. Y como él, sus criados, van y vienen montados en mulas blancas que a pie, luciendo sombreros de macora a la pedrada y garbosos ponchos claros. [...] El Juez de Paz, el Teniente Gobernador, El Agente Municipal, los Envarados, son, naturalmente también demonios. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 281-282).

Otro aspecto del mito es la gran fiesta de San Bartolomé, que se celebra cada 24 de agosto con corrida de toros en la plaza de ese lugar fantástico, con las mismas características realizadas en las comunidades campesinas de Apurímac:

Ese día todo se ilumina de rojo y hay una gran corrida de toros en la plaza del pueblo. Para ello todo el cuadrado es encerrado con barras de troncos sobre las cuales, en sus partes más altas, se construyen los palcos para los espectadores. Y encima de estos penden, en doble cordonería, faroles, banderitas, quitasueños y hermosísimas flores ruidosas y diabólica música retumban los ámbitos. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 282).

Los elementos culturales que se pueden identificar en la cita nos recuerdan las fiestas populares de pueblos o distritos donde existe el fluido eléctrico, elemento cultural de la modernidad utilizado en espectáculos, circos o festivales en ciudades; sin embargo las banderitas expresan la representatividad de país y la nacionalidad, que los pueblos indígenas utilizan en forma recurrente como las capas de ciertos bailes.

Dichas banderitas son atadas a sus instrumentos musicales, insertadas en las andas de sus santos patronos para las procesiones, también se adorna con ellas las plazas y las calles.

La chicha es la bebida principal de la fiesta, disponible para todos: “Grandes tinajas de rojiza chicha se enfilan en derredor para que beban libremente quien quiera” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 282). Este contexto cultural de la fiesta se integra con la música, bombo, tambor, pito y wuaka wuaqra.

Las corridas de toros están presididas por los cargontes o carguyoq; en cambio, en el mito lo preside Satanás con las mismas prerrogativas del cargonte:

Hay jolgorio, ambiente de jarana, ruido ensordecedor. Y Satanás preside los festejos rodeado por sus fieles diablos, cómodamente instalado, desde su palco, el más alto, donde a manera de trono arde una sola llamarada. Cuando yendo a situarse allí, Satanás hace su aparición caminando parsimoniosamente, atruenan los bombos, el vocerío ulula. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 282).

Los capeadores tienen jerarquías de acuerdo a la dimensión de sus culpas; las almas con mayor gravedad de culpa cometida en vida real dirigen la fiesta en Jayuri:

El Primer Matador, es aquél huésped de Jayuri reputado por convivir fuera del matrimonio con la propia comadre o una parienta cercana o el mayor número de mujeres que cualquiera de los demás.

Los otros Matadores son los que, así mismo, “viven” con varias mujeres, exceptuando solo comadre o pariente, pero sin igualar en nombradía al Primer Matador. Los banderilleros, siguiéndoles en riguroso orden, son los malos vivientes novatos, recién casados

que apenas empiezan a tener relaciones íntimas con otras mujeres, sin dueño o ajenas. Y finalmente, capeadores, son todos los restantes huéspedes de Jayuri, adúlteros principiantes, ocasionales, aventureros galantes al paso, rehuendo ahondar compromisos. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 282).

En la Divina Comedia, las almas, según la dimensión de sus pecados, reciben diversos castigos para purificarse; en cambio, en el mito Jayuri viven en un paraíso, sin trabajar, en fiesta y jolgorio popular, donde el poder está representado en proporción directa con el grado de culpabilidad que en vida cometieron.

El mito Jayuri, en general, es el desdoblamiento de Yawar fiesta, realizada en la tierra con algunas variantes respecto a las fiestas populares de los toros en los pueblos andinos, para encajar con la visión cristiana de la vida que se prolonga hasta el más allá. Finalmente, los seres descritos de este mundo tienen rasgos occidentalizados que los indígenas inventaron para cuestionar a los blancos, que por lo general son autoridades del pueblo, una vieja leyenda que los indios y mestizos comparten.

c) Transculturación en la costumbre waca markay

Waka markay o waka ferroy es también una actividad económica al igual que otras actividades sociales, costumbre que está premunido de ritos y mitos. Waka markay se integra a la actividad de la cosecha. Una vez terminado el deshoje de maíz, para aprovechar el forraje o rastrojo, todo el ganado de las alturas es arreado a las chacras de los valles. Ciro Alegría, posteriormente a Robles Alarcón, en su obra *El mundo es ancho y ajeno*, relata una interesante costumbre de arrear los ganados de la puna por jóvenes encargados y organizados

por las autoridades de la comunidad; esta actividad se llama “rodeo”. Uno de los personajes de esta novela expresa: “[...] va a hacerse el rodeo general para que el ganado aproveche los rastrojos y, por otro lado, las yeguas sirvan en la trilla” (ALEGRÍA, 2005: 131).

La cosecha de maíz se integra a wuaka ferroy o hierra de vacunos, que consiste en poner marcas con las iniciales de metal candente del propietario en las ancas y astas del ganado como un signo que le permita reconocer la propiedad en caso de robo.

La marca del ganado es la introducción del signo para salvaguardar la propiedad del poseedor, un signo de poder frente a los indígenas analfabetos. Por la dependencia, era costumbre que el colono de una hacienda hiciera marcar su ganado con las iniciales del patrón. Veamos cómo el indígena suplica al gamonal Hermógenes Molina que marquen su “ganadito”: “[...] papay... ji ji ji ji... ¡Hup! -decía estropajosamente-. Con tu marquita nomás pues...Hup...Marcameló...pa que nu se lo lleven ladrones... y, ¡te vasa ir al cielo, papay!...” (ROBLES ALARCÓN, 1982:183).

Aparte de la dependencia, expresa la carencia de identidad del indígena respecto a sus bienes, a pesar que realmente el ganado es suyo; pero, simbólicamente, pertenece al patrón. Para ser favorecido el indígena con este servicio, el patrón tenía que hacerse de rogar, esperar su venia: “¡Bueno pués!” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 184).

En el capítulo XVII, se relata la hierra de 43 vacunos del patrón Hermógenes Molina, en medio de chanzas, ritos y mitos. Se funde con hierro candente las iniciales “H M” en las astas y ancas de los ganados, en una faena colectiva que,

a fuerza de brazos y valiéndose de sogas, tienen que dominar al toro tumbándolo al suelo y sujetarlo hasta impregnar la candente marca; para luego ser bañado con trago o chicha asperjado con la boca. Después de ser marcado, lo sueltan. Si el ganado huye para arriba, es señal de buen augurio; por el contrario, si se va para abajo, es mala señal para la producción ganadera. Del mismo modo ocurre con la dirección del ganado respecto a la rotación del Sol: “-Nu pues. Nu vale...!Noncas hay qui arrear pa’abajo! ¡pa’arriba siempre, hay qui arriar!...Y la chola cobrando nuevo aliento prosiguió:- Nu vale...porque noncás hay qui arrear por onde dentra sol, purque se lo lleva!... Hayque qui botar por onde sale el sol, pa que suba... ¡y aumente ganados!” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 174).

Como en toda actividad del mundo andino, se inicia con el ritual de la tinka, con aguardiente, y luego se impregnan las marcas en nombre de sus santos patronos:

Con su licencia de taytacha San Francisco voya ttinkar... -empezó diciendo- a Mamacha Santa Rita...A Taytacha... [...]

Al Taytacha San Marcos, San Opon, San Lucas, San Vecente... ¡A tuitos taytachas patrones! [...] Pa qui reunamos, contamos y marcamos lo mismo cumo ahura... ¡pa quikcaya cumu ahura, esta tropa sea numás cuenta yuntas! (ROBLES ALARCÓN, 1982: 164 - 165).

Este ritual tiene la finalidad de encomendarse a sus dioses para tener una buena producción ganadera. En realidad aquí se produce un fenómeno transcultural. La tinka es un ritual estrictamente andino y se realiza con chicha, la bebida más originaria y sagrada. En el caso de la novela Sara cose-

cho, se realiza con aguardiente o alcohol de caña, traída por los españoles; pero producida por los indígenas. Este rito andino se realizaba orgullosamente dirigiéndose a los apus y auquis o dioses andinos; ahora los indígenas lo utilizan para recomendar sus labores agrícolas, ganaderas o de otra índole a los santos patrones occidentales, como hemos podido apreciar en la cita anterior.

En el waka markay también está presente la transculturación religiosa. En el mundo andino, se asume la creencia en los santos patrones, como San Marcos. No obstante, este patrón tiene una connotación distinta a la propia concepción española: el santo patrón no entra en conflicto con sus dioses y apus tutelares; por el contrario, los santos patrones son vistos e integrados a esa cosmovisión animista y panteísta de los hombres andinos.

El toro de raza holstein es visto con exotismo, porque es una raza no familiar para los indígenas respecto a los ganados “chuscos”, que ven como suyos. Este ganado, por su raza, es criado como semental majestuoso:

..., ¡el Holstein engreído! Un hermoso semental de cortos cachos grande como un mastodonte [...] Era aquella una soberbia amalgama de potencia, orgullo y belleza. Acercándose, como ignorando desdeñosamente a los que allí aguardaban ansiosos de quemarle la carne [...] y al mismo tiempo es burlada como torpe grandulón “machu opa”. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 169-170).

El holstein es representado con una percepción mítica parecida al Misitu de la obra Yawar fiesta de Arguedas. La costumbre waca ferroy implica mezclas de expresiones culturales heterogéneas y fenómenos complejos de transculturación:

En primer lugar, el ganado vacuno es de origen occidental que es asimilado y apropiado por el hombre andino, quien lo hace suyo y lo incorpora a su mundo cultural, a sus ritos y creencias propias; la relación del ganado con el indígena es distinta a los usos y costumbres de los europeos, los indígenas antropomorfizan y animizan al ganado y guardan una relación mítica con el ganado, conversan con ellos:

“...tendieron a la vaquilla, patas delanteras y traseras entrelazadas con las del becerro [...];Ojllalo pues, bien ojlladito a tu mujer!

Ay, caraju..., ojllalo pues. Acercate!... jji ji ji ji ji! (ROBLES ALARCÓN, 1982: 186-187).

Se puede observar cómo los indios, en son de broma, simulan, en pleno trabajo de la marca, aparear el becerro y la vaquilla como si fueran seres humanos. La palabra ojllar significa en castellano “arrullar” entre los brazos, en la cama, a la pareja o ser querido.

El trabajo en el mundo andino tiene un carácter integrador social y cultural; no solo está ligado a los mitos y ritos, sino que se complementa a la música y la danza. De este modo, el trabajo se configura como una fiesta de complejos significados heterogéneos. Solo en relación del trabajo y la música, según Raúl Romero, existen cuatro universos musicales andinos y 18 géneros musicales. Esta riqueza cultural es tocada por Emilio Morillo en su artículo “Las distintas raíces de la música popular como expresión cultural de todas las sangres”:

- Música del ciclo vital: bautizo, corte de pelo, cortejo, matrimonio, funerales (velorio, entierro).
- Música del trabajo: trabajo agrícola (siembra, cultivo, cosecha), trabajo ganadero (marca del ganado), trabajo comunal (construcción, limpia de acequias).

- Música de fiestas: danzas-drama, carnavales, navidad, año nuevo, ritos festivos (saludos, marchas, corrida de toros).
- Música religiosa: rezos, salmos, himnos, procesión, ofrendas rituales. (MORILLO, 2005: 92-93).

De estos universos musicales, nos interesa la música del trabajo agrícola en el caso de la cosecha de maíz y en el trabajo ganadero, así como la música referida a la marca del ganado a las fiestas y la música de toriles. El mundo andino ha creado sus propios cantos al ganado, como los waka takis y las danzas de los toriles, cuyos cantos y bailes son heterogéneos en cada población andina.

Una vez terminada la jornada de la marca del ganado, se festeja con waka takis, se baila y danzan los toriles y se juega con harina:

La indiada, henchida de satisfacción por el trabajo que cada cual creía cumplido a cabalidad, o llena de regocijo por el descanso que ya podía disfrutar al cabo de arduas horas, se entregó a beber a discreción [...].

La Nativa, rojas las mejillas y siempre simbreadora e incitante, corría a saltos de un lado a otro, dando empellones y puñetazos, desparramando harina de maíz sobre las cabezas de quienes encontraba a su paso echándosela a las caras y ropas, riendo histéricamente. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 189).

3.2.2. La heterogeneidad y transculturación en la lengua

Robles Alarcón no es un lingüista ni un antropólogo estudioso de la cultura andina. Además, la cultura no asimila de constructos teóricos, sino que vive por experiencia propia, es

su escuela; es el mundo andino donde se socializa y aprende: “Aprendí quechua antes que el castellano y fui testigo de todo aquello que ustedes conocen y recién desde hace pocos años se habla. Y escuché también, con respeto, todo lo que hablaban aquellos campesinos y pastores que reprendían a sus hijos amenazándolos con que el atoj vendría por la noche (GARGUREVICH, 1975:8).

La familia fue un factor importante en la inclinación literaria de Robles Alarcón, como la doble influencia cultural de sus padres. En su infancia, su madre cumplió un papel importante, como podemos evidenciar en la siguiente cita que nos refiere Antonio Muñoz Monge: “Mi santa madre me dio ese fuego tierno, ese cariño inmenso. Yo caminaba de niño agarrado de sus polleras, me dormía escuchando las historias del pueblo, del campo. [...] oyéndola conversar se despertaron mis sentimientos” (MUÑOZ MONGE, 1987: 9). En cambio, el padre le proporcionó la literatura y cultura moderna y occidental, en un medio insular como era Abancay, desconectado de las principales ciudades del país. Así, tuvo el privilegio de leer un diario extranjero: “Mi padre fue un periodista de provincias; en Abancay era Administrador de Correos. Estaba suscrito al diario La Prensa de Buenos Aires, ahí leí por primera vez un cuento. Se trataba de un inválido y un aluvión; el drama me marcó” (MUÑOZ MONGE, 1987:9). La segunda lengua de Robles Alarcón es el castellano, de modo que es un escritor heterogéneo con una doble influencia lingüística. Virgilio Roel recuerda la experiencia infantil cuando se contactó en Abancay con Robles Alarcón y nos refiere sobre su personalidad cultural y afectiva expresada en su lenguaje: “Habla con sumo calor, aunque siempre con una entonación de intimidad en que había una mezcla de

actitud india y chola: india en su contenido familiar y chola en sus intervenciones” .

Estas características del lenguaje, descritas por Virgilio Roel, se refieren a la novela Sara cosecho contado de los labios del propio autor. Robles Alarcón es un narrador transculturado que tiene como lengua materna el quechua y luego asimila el castellano en forma oral y escrita. En su infancia, tuvo la suerte no solo de hablar quechua, sino escuchar de los labios de la gente las ricas manifestaciones de la literatura oral que lo indujo a escribir el libro de fábulas andinas titulado: Las fantásticas aventuras del Atoq y el Diguillo, como comentamos anteriormente. La riqueza expresiva del quechua y la cosmovisión que encierran las fabulas andinas apasionó a Robles Alarcón y a Arguedas, que en sus diálogos amicales expresaban la necesidad de publicarlos: “José María Arguedas un experto en la recolección de la literatura oral hablaba de esos cuentos con don Manuel y repetía en cada encuentro:

–Hay que publicarlo, cholo, hay que publicarlo.” (GARGUREVICH, 1975:8).

Robles Alarcón utiliza el castellano en su creación literaria; pero no lo expresa en su versión pura, sino que incorpora elementos lingüísticos del quechua, cosa que los críticos llaman “castellano quechuzado”. Por otra parte, tampoco introduce el quechua puro (si existe es muy raro, cuando utiliza topónimos y gentilicios); sino que, manteniendo su matriz lingüística del quechua, incorpora elementos del castellano pretendiendo imitar o reproducir el habla de un bilingüe insipiente, al igual que muchos indigenistas como Arguedas y Alegría que escriben en español; pero, al mismo

tiempo, rescata el lenguaje indígena como medio trasmisor de elementos culturales, narra un mundo andino que lo expresa como suyo, para los lectores ajenos que no conocen el quechua. En todos sus libros, como *Los perros vagabundos*, pone un glosario de palabras quechuas e interjecciones recurrentes con sus significados respectivos; por ejemplo, en las últimas páginas del libro *Las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo* hay un glosario titulado “Vocabulario quechua, mestizo y castellano poco usual que contiene esta obra”.

Es evidente que, frente a la dicotomía quechua/castellano como lenguas distintas, hablar de un vocabulario mestizo es referirse a la hibridación del lenguaje. En cambio, en los libros *Los perros vagabundos* y *Sara cosecho* aparece, en las últimas páginas, la misma explicación sobre el problema del lenguaje, pero cada uno con el título “Runa Simi” Y “Serranismos”, respectivamente:

La literatura como expresión de la vida del pueblo, no debe estar sólo al acceso de escasas minorías privilegiadas de la cultura, sino abierta a la accesibilidad de la gran masa.

De tal manera si hay necesidad de hacer uso de palabras del runa simi (o jeshua y no quechua), al escribir un trabajo autoctonista, no se debe subsanar la falta de escritura establecida ni mucho menos apropiada fonéticamente, con signos convencionales o el apoyo de reglas académicas, sólo de conocimiento de minúsculas élites. Y por el contrario, debería recurrirse más sencillamente al empleo de letras o fonemas conocidos, de sonidos familiares y que pueden ser leídos por el pueblo, simple y naturalmente, como si lo hiciera en castellano. (ROBLES ALARCÓN, 1940: 335).

Tres niveles de lenguaje articula Robles Alarcón en *Fantásticas aventuras del Atoq y el Diguillo*, recopilación de fábulas campesinas de la región de Abancay, Apurímac: el español castizo para la narración; el castellano quechuizado; y, como aditamento dialógico, el quechua. Estos niveles están presentes también en la novela *Sara cosecho*, porque revela una costumbre que engloba otras expresiones, como ritos, mitos, cuentos de la literatura oral apurimeña; así como el uso de los niveles de lenguaje antes mencionados.

El castellano quechuizante expresa la dualidad cultural de los hablantes, que piensan en quechua y hablan en castellano, dinamizando esta dualidad en las estructuras semánticas.

El bilingüismo existente en la novela *Sara cosecho* nos muestra la copresencia del castellano y el quechua; sin embargo, esta presencia simultánea no equivale a equilibrio entre dos prácticas lingüísticas de igual prestigio.

Desde la conquista, el castellano aparece como una lengua de prestigio oficial dominante: el de la administración, de la alta jerarquía eclesiástica, de la alta justicia, de la literatura oficial o “de prestigio” en las relaciones con el poder local y la metrópoli. En cambio, el quechua es un idioma popular, de los sectores marginales, que tiene vigencia en los autogobiernos indígenas y, según Martin Lienhard:

[...] estamos frente a una típica situación de diglosia, con un idioma de alto prestigio (A) y otro prestigio (B).

El contacto de estos idiomas sufrieron ciertas modificaciones, sin embargo, gracias al control de las reglas emanadas de la metrópoli, europeo se esfuerza en hablar “bien” sin alterar en forma profunda sus estructuras morfológicas y sintácticas del castellano;

en cambio, el quechua carecía en general de autonomía y de control de sus normas lingüistas; tanto en los sectores hegemónicos, como los grupos marginales, existen grupos bilingües capaces de emplear con un grado de dominio lingüístico variable de los dos idiomas, el bilingüismo de estos sectores opuestos es también profundamente distinto en cuanto a su significación social y a sus efectos: “los miembros bilingües de los sectores hegemónicos (eclesiásticos, funcionarios latifundistas por el conocimiento perfecto de su idioma ‘paterno’ europeo aunque esta regla sufra algunas excepciones en las áreas densamente indígenas” (LIENHARD, 1992: 100).

El contacto lingüístico, aparte de la situación de los bilingües cuya lengua materna es de origen europeo, tiene mayor beneficio y afinidad con el poder que los bilingües cuya lengua materna es de origen prehispánico:

Su idioma materno no beneficia de ningún prestigio oficial, ni siquiera cuando predomina a nivel regional. Tampoco posee instituciones eficientes para reproducirse conservando sus formas tradicionales. Muy variable, el dominio del idioma europeo resulta, en estos sectores, inferior al que demuestran los miembros del sector hegemónico. Al esforzarse a hablar el idioma europeo, el hablante del idioma “indígena” tiende a traducir palabra por palabra, un discurso pensando en su idioma materno. De este modo, en mayor o menor grado el idioma europeo se tiñe de particularidades léxicas, morfológicas del idioma indígena. (LIENHARD, 1992: 100-101).

Dentro del contexto del bilingüismo y sus efectos socio-culturales, Robles Alarcón asume un hibridismo no resuel-

to que puede denominarse armonioso; podemos decir, en lenguaje de Lienhard, que existe un bilingüismo en “coexistencia conflictiva de prácticas disímiles”. Cuando narra en tercera persona, al igual que los indigenistas clásicos, Robles Alarcón utiliza un lenguaje castizo coloquial casi barroco predominantemente naturalista.

La obra escrita en castellano muestra rastros de textos quechuas y de rasgos sintácticos que se relacionan con las interferencias, en boca de los personajes. En tanto que la narración del texto en tercera persona está escrita con una prosa bastante cuidada, usa un lenguaje estándar; pero también algunos términos cultos e, incluso, con algún uso de arcaísmos, como el demostrativo “acullá”, bastante usado por el autor.

Por el contexto, los personajes muestran interferencias, fenómeno lingüístico que es una desviación con respecto a las normas de una lengua, que ocurre en el habla de la persona bilingüe. La interferencia es un proceso de reajuste o modificación que se manifiesta como resultado de sus conocimientos personales de la otra lengua. El hablante quechua acomoda sus conocimientos sobre dicha lengua en el proceso de uso del nuevo idioma: el castellano. Es decir, asimila la lengua oficial, pensado en su lenguaje materno, que produce el conflicto fundamental que los indigenistas afrontaron, en la pregunta que Arguedas se planteó: ¿en qué lenguaje debían hablar los indígenas en su novela?

3.3. Abancay en las novelas Sara cosecho y Los ríos profundos

Para desarrollar este tema, realizaremos un trabajo de intertexto, una aproximación de la representación de Aban-

cay a través de las novelas Sara cosecho de Robles Alarcón y Los ríos profundos de José María Arguedas; novelas de dos escritores apurimeños, abanquino y andahuyilino, respectivamente; dos indigenistas, uno más clásico y el otro que incorpora el realismo mágico en su novela; a la vez realistas en la interpretación de la literatura; dos testigos de su época y, como tales, asumieron el deber de decir lo que han visto, teniendo como referente real la ciudad de Abancay.

Sara cosecho fue publicado en 1940 y Los ríos profundos en 1958, 18 años después de la primera. Esta distancia cronológica implica los cambios del contexto de Abancay en su representación y, a la vez, los cambios en cuanto a la visión técnica de la narrativa.

La representación de Abancay se expresa en escenas que se narran en torno a las acciones realizadas por los personajes de ambas novelas; pero teniendo como eje sus personajes principales: en Sara cosecho, el terrateniente Hermógenes Molina, que vive en la casa hacienda ubicada en la avenida Núñez; y en Los ríos profundos, Ernesto, que vive en el internado del seminario de la ciudad de Abancay.

El primer capítulo de la novela Sara cosecho comienza con una descripción del valle de Abancay, que se encuentra entre montañas imponentes y tutelares como el Quisapata y el Ampay. Esta contextualización geográfica es recurrente en las novelas indigenistas, como el caso de Yawar fiesta, que inicia sus dos primeros capítulos con la presentación panorámica del pueblo de Puquio. Veamos cómo describe Robles Alarcón la pequeña población de Abancay, en la segunda página de su novela, a través de la lejana mirada de indígenas:

Desde los pies del Quisapata, aquel árido y desolado cerro de jorobado lomo muerto, un pequeño grupo de indios miraba entretanto, apenas con negligencia, al viejo y sombrío Ampay: así como avizoraba la mancha difusa mezcla de paredes blancas, techos prietos, rojos o plateados, según sea de mala hoja, tejas o calamina, y empenachados eucaliptos de la población de Abancay, muellemente extendida a sus pies. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 16).

Como se puede leer en la cita, la población de Abancay está conformada por casitas con paredes de piedras y barro, muros blanqueados de adobes, techos de calamina, teja y mala hoja; estos dos últimos elementos son los más usados y predominantes respecto a la calamina, que estarían en torno a las haciendas y las reducidas calles de una pequeña ciudad emergente con una vida predominantemente rural. Por su parte, Arguedas explica la procedencia lingüística del nombre de Abancay y luego la describe como una población que emerge entre un bosque de árboles en ajena tierra de hacendados:

Se llamaba amankay a una flor silvestre, de corola amarilla [...]. ¡Abancay! Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos, un valle de maizales inmensos que llegaban hasta el río, hoy los techos de calamina brillaban estruendosamente; huertas de mora separaban los pequeños barrios, y campos de cañaverales se extendían desde el pueblo hasta el Pachachaca. Es un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de la una hacienda. (ARGUEDAS, 2001: 35).

Todo el valle de Abancay era en ese tiempo propiedad absoluta de los hacendados y los indígenas, que fueron la mayor parte de la población, eran los colonos sometidos en

un sistema latifundista de explotación basada en la propiedad privada de la tierra usurpado por terratenientes: “Abancay está cercado por las tierras de la hacienda Patibamba. Y todo el valle, de sur a norte, de una cima a otra, pertenece a las haciendas” (ARGUEDAS, 2001:44). En el valle de Abancay, entre tantas haciendas, la más hegemónica fue la de Patibamba, por la usurpación y expulsión de los indígenas de sus tierras, convirtiéndolos en seres forasteros y ajenos en su propia tierra; no tenían un espacio dónde vivir, por lo que tampoco el pueblo podía crecer: “[...] toda la tierra pertenecía a las haciendas; la propia ciudad, Abancay, no podía crecer porque estaba rodeada por la hacienda de Patibamba, y el patrón no vendía tierras a los pobres ni a los ricos” (ARGUEDAS, 2001: 37). Se dice, que cuando le preguntaron al hacendado Trelles si su hacienda quedaba en Abancay, él respondió: “No, Abancay queda en mi hacienda”.

Robles Alarcón hace referencia a diferentes calles, como Miscabanba, la calle más antigua del Abancay; el Ovalo; y la esquina del Pisonay, llamada así por la presencia de un árbol legendario y testimonial de la vivencia de generaciones de niños y la población en general, que hasta la década de los 80 seguía erguido en pleno corazón de una ciudad como la actual:

Árbol venerable, inmemorial padre silencioso de esta tierra, sosteniendo ahora como un juguete entre sus ramas una estación eléctrica transformadora, metida en una caseta de madera, y que en remotos tiempos diera sombra fresca al solitario indio pastor y al leñador fatigado. (ROBLES ALARCÓN, 1982:70).

Una de las calles de esa época, que en la actualidad existe, fue la avenida Núñez, un antiguo camino que unía Aban-

cay con la ciudad del Cusco y que en la actualidad es una de las principales avenidas:

La avenida Núñez no era sino un largo y ancho tramo muy empinado del antiguo camino de herradura otrora única vía al Cuzco, saliendo de la ciudad, cortado en varios trechos por la carretera subiendo en zeta, hacía veinte años esperada y hecha por fin realidad a costa de hambres, penurias y sangre de indios anónimos realidad cuando ya se la consideraba quimérico sueño.

Orillaban por uno y otro lado la “avenida” desiguales hileras de adustas casas con techos de mala hoja y sucias chozas de paja [...] (ROBLES ALARCÓN, 1982:50).

La avenida Núñez, como en todas las poblaciones, fue construida a fuerza muscular y colectiva de los indígenas; sin embargo, las calles e instituciones construidas de esta forma, llevan el nombre y apellido de los hacendados, de los personajes principales, de sacerdotes y santos: Fray Armando Bonifaz, Días Barcenas, Núñez, Condebamba, donde vivían los condes. Como en la actualidad, la mayoría de las instituciones, sobre todo educativas, llevan el nombre de santos y santas; lo cual indica la fuerte influencia colonizadora.

Nótese la palabra “avenida” entre comillas en la cita, una expresión que no reconoce como propiamente dicha; ya que en la siguiente página dirá “singular camino-avenida”, con baños públicos insalubres en los bordes, donde transitaban piajenos, caballos y campesinos.

La descripción de esta avenida expresa la precariedad y pobreza de la población de Abancay, que se perfila a ser ciudad, aunque el autor la denomina ciudad en muchos pasajes.

En una extensión inmensa cercada de muros desde la avenida Núñez hasta Condebamba, se extendía la casa hacienda de Hermógenes Molina; cuya construcción, está demás decir, era diametralmente opuesta a la casa de los indígenas:

Aquel portón daba acceso a un amplio patio cuidadosamente empedrado y limpio, a cuya izquierda, entrando, se levantaba una buena casa de paredes estucadas con pulcritud, provista de ancho corredor cuya blancura relumbraba a la luz del sol [...] La casa, toda techada de tejas, tenía dos amplias habitaciones, cómodo, cocina, horno para hacer pan, cuarto de herramientas, alojamiento para huéspedes y una enorme huerta done había desde flores hasta hortalizas, frutales, eucaliptos y caña de azúcar. Tenía además amplios establo, pesebre, chiquero, bien dispuestas galleras y vastos alfalfares. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 51-52).

La hacienda principal de Abancay fue la de cañaverales de Patibamba, mientras que otras haciendas aledañas del valle son las de San Gabriel, Illanya y Condebamba. En la novela, no son descritas, sino referidas por el sonido de la sirena utilizada en la hacienda, “el toque lejano de la sirena de Patibamba oyéndose entre la niebla” (ROBLES ALARCÓN, 1940: 233). La influencia económica, social y cultural de la hacienda fue hegemónica en la vida de los pobladores:

Algunos trabajadores de la hacienda Patibamba, del ambicioso y absorbente comerciante-terrateniente Lomellini, iban en grupos, riendo y conversando. Indios del color de los cerros pardos y cansado continente, lamperos de las pampas candentes, peones esclavizados en los braseros verdes de los cañaverales. (ROBLES ALARCÓN, 1982:105).

La actividad económica de la hacienda estaba centrada en el cultivo de caña para la producción de azúcar, que era exportado hasta Bolivia. Otro producto derivado de la caña de azúcar fue el aguardiente, cuya producción era hegemónica y controlada en Apurímac por los dueños de la hacienda; pero los indígenas burlaban el control de la venta de alcohol en forma clandestina. Un relato representativo sobre este tópico es el cuento titulado “El contrabando” del libro *Los perros vagabundos*.

El contrabando era una actividad de alto riesgo que los indígenas y mestizos pobres realizaban. Cuando eran capturados por los gendarmes de las haciendas, eran aniquilados. Veamos cómo hace referencia Robles a esta actividad; poniendo a Luciano de testigo circunstancial:

[...] otro indio de poncho utuscuro (1) a finas rayitas amarillas y negras, llevaba un contrabando. El odre de aguardiente era la joroba muy mal oculta bajo el poncho. Apenas vio a Luciano, el indio vaciló. Debía imaginarse que el joven era un sañudo alcoholero, esperando allí su presa. Trató de disimular el indio y siguió caminando sin volver la cabeza, con nervioso aflojamiento en las rodillas, que se adivinaba desde lejos. (ROBLES ALARCÓN, 1940: 110).

De todas las provincias de Abancay, Antabamba, Cotabambas y Grau, venían a la hacienda de Patibamba en acémilas a comprar alcohol, cuya venta monopolizaba el hacendado. Sin embargo, el contrabando era un peligro para este poder hegemónico; por eso, cuando descubrían este negocio ilícito, los alcoholeros estaban en la potestad de castigar o matar en nombre de la Ley, como ocurre en el cuento titulado “El contrabando”:

Al Martín Buleje se lo llevaron en la misma camilla a la capital de la provincia, para curarlo en el hospital y encerrarlo después en la cárcel. El odre de aguardiente tomado en comiso por el alcoholero, fue a dar “depositado” a casa del gobernador.

Y el Juancho Huasca, sin otra mortaja que su propio poncho. (ROBLES ALARCÓN, 1982:58).

Estas condiciones de existencia social de explotación y abuso al indígena por los hacendados y sus fieles aliados (la Iglesia y las autoridades locales), Arguedas, en su novela *Los ríos profundos*, las representa como un infierno. Ernesto, cuando es dejado por su padre en el internado, imagina a Abancay como un mundo cargado de monstruos y de fuegos al que tendrá que enfrentar:

Yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo, recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas. (ARGUEDAS, 2001: 41).

La cita expresa la visión antitética de la narrativa de Arguedas, una visión dialéctica e integradora de la lucha de contrarios, donde el mundo de monstruos y fuego se contraponen con el río, que representa al mundo de la naturaleza que adquiere un carácter mítico y mágico y purificador de la vida.

En Abancay, el mundo de monstruos y fuego, tenía un pequeño cielo de fuga que era el barrio de Huanupata (el más alegre de Abancay). Arguedas y Robles coinciden en esta visión. Arguedas afirma:

[...] solo un barrio alegre había en la ciudad: “Huanupata”. Se llamaba así porque allí arrojaban la basura,

por eso Huanupata significa “morro de basural”, que luego se convertiría en barrio donde vivían las vendedoras de la plaza del mercado, lugar donde se concentraban los peones y trabajadores, los gendarmes, los empleados de pocas tiendas de comercio, además allí estaban los tambos donde se alojaban los litigantes, arrieros y viajeros, “el único barrio dice Arguedas donde había chicherías. (ARGUEDAS, 2001: 49).

La misma percepción tiene Robles Alarcón al describir la calle por donde pasa Luciano: “Iba por una de las calles del barrio de Huanupata, vivero siempre de algarabía y parrandas durante las alegres horas de la noche” (ROBLES ALARCÓN, 1982: 108).

Huanupata era el lugar donde los grupos sociales heterogéneos y sobre todos los indígenas y mestizos pobres se congregaban para beber la famosa chicha de maíz al son del arpa, violín y las más diversas expresiones de la música y el baile. Huanupata era el espacio donde no solo se encontraban los compoblanos; sino también los forasteros que traían sus propias expresiones culturales, sobre todo la música. Arguedas nos describe esta fiesta: “Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban huaynos y marineras. Decían que en esas jaranas podían encontrarse mujeres fáciles y a un mestizas que vivían de la prostitución” (ARGUEDAS, 1983:49). Huanupata era un centro abierto de diversión, donde las vendedoras de chicha utilizaban a las mestizas más hermosas para captar a sus clientes:

Varias mestizas atendían al público. Llevaban rebozos de castilla con ribetes de seda, sombreros de paja blanqueados y cintas anchas de colores vivos. Los indios y cholos las miraban con igual libertad. Y la

fama de las chicheras se fundaban muchas veces en la hermosura de las mestizas que servían, en su alegría y condescendencia. Pero sé que la lucha por ellas era larga y penosa. No se podía bailar con ellas fácilmente; sus patronas las vigilaban e instruían con su larga y mañosa experiencia. (ARGUEDAS, 2001: 49).

Los clientes de las chicherías se disputaban en ganarse el aprecio de las mestizas, demostrando sus habilidades en el canto, baile y, sobre todo, en la solvencia económica, en la capacidad de consumo del alcohol y la chicha. Las fiestas en las chicherías se hacían más expectantes con la llegada de las chuchumecas. Veamos cómo nos relata Robles Alarcón, en un tono burlesco y de crítica, a una cultura “moderna” que procede de la urbe:

Dos semanas atrás había llegado del Cusco un lote de prostitutas [...] pues con las nuevas vías de comunicación solían llegar también estos refinamientos de la civilización hasta estas tierras. [...] Estas mujeres “putas pobres” de los grandes centros poblados, eran aquí como cualquier importante dama, campeando muy orondas y admiradas por calles y cantinas. Cada una de ellas con una especie de paje, un “dandy” criollos de los mejor vistos por sus virtudes galantes y que no había encontrado una ocupación mejor que serviles de algo así como de mayordomos o propagandistas del negocio, a cambio de exhibirse y vivir gratuitamente con ellas. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 204).

Las chicherías eran los lugares de la bebida, el canto y el baile, lugares marginales e insalubres:

Oleadas de mosca volaban en las puertas de las chicherías. En el suelo, sobre los desperdicios que arrojaban del interior, caminaba una gruesa manta de moscas.

Cuando alguien entraba a las chicherías, las moscas se elevaban del suelo y formaban un remolino. El piso estaba endurecido por el caminar de la gente; las mesas eran bajas, y las bancas pequeñas. Todo era negro suciedad y humo. (ARGUEDAS, 2001: 49).

En cambio, las familias “nobles” de los hacendados tenían otros espacios de diversión y esparcimiento distinto al de los indígenas:

El Padre del Añuco heredó joven, y dedicó su vida, como el abuelo, al juego. Se establecía en las villas de los grandes propietarios; invitaba a los hacendados vecinos y organizaban un casino en el salón de la hacienda. Tocaba piano, cantaba y era galante con las hijas y esposas de los terratenientes. (ARGUEDAS, 2001: 52).

Robles Alarcón y José María Arguedas concuerdan en describir a la ciudad de Abancay como heterogénea, con diversidad de razas y grupos sociales; sin embargo, esta diversidad estaba hegemonizada por los terratenientes. Los excluidos, como los indígenas, los mestizos pobres y terratenientes empobrecidos, vivían en precariedad y pobreza, con claras diferencias de los hacendados que ostentaban el poder:

Las autoridades departamentales, los comerciantes, algunos terratenientes y unas cuantas familias antiguas empobrecidas vivían en los otros barrios de Abancay. La mayoría de las casas tenían grandes huertas de árboles frutales. La sombra de los árboles llegaba hasta las calles. (ARGUEDAS, 2001: 51).

Entre los terratenientes y personas “nobles”, practicaban las peleas de gallo, una tradición que hasta ahora realizan los grupos sociales de la clase media, perdiendo su espíritu aristocrático; además, montaban caballos finos de paso para expresar su poderío, valentía, orgullo y distinción social:

Montaban caballos de paso, llevan espuelas de bronce y, siempre, sobre la montura, un pellón de cuero de oveja. Vigilan a los indios cara a cara, y cuando quieren más de lo que comúnmente se cree que es lo justo, les rajan el rostro o los llevan a puntapiés hasta la cárcel, ellos mismos. (ARGUEDAS, 1983: 43).

Sin embargo, en las fiestas patronales, los hacendados hegemonizaban la conducción de la fiesta donde participaban los indígenas y todos los estratos sociales marginales.

Otro aspecto característico es el poder hegemónico de la Iglesia en alianza con los terratenientes, que son muestras de colonización y alienación absoluta en todos los estratos sociales, sobre todo los indígenas. Cuando Ernesto y su padre arriban al pueblo de Abancay, encuentran una escena religiosa impresionante, donde todo el pueblo estaba rezando de rodillas a favor de la salud del padre Linares:

Todas las mujeres y la mayor parte de los hombres estaban arrodillados en las calles. Mi padre se bajó del caballo y preguntó a una mujer por la causa de los repiques y del rezo en las calles. La mujer le dijo que en ese instante operaban en el colegio al padre Linares, santo predicador de Abancay director del colegio. Me ordenó que desmostara y que me arrodillara junto a él. Estuvimos cerca de medio día rezando en la acera. No transitaba la gente; las campanas repicaban como llamando a misa. Soplaba el viento y la basura de las calles nos envolvía. Pero nadie se levantó ni siguió su camino hasta que las campanas cesaron. (ARGUEDAS, 2001: 35-36).

Otra muestra del dominio de la religión como instrumento de resignación de los indígenas frente a los sufrimientos y sentimientos de culpa respecto a los pecados, es

el discurso de santo predicador del cura Linares, dirigido a los indígenas congregados en la hacienda, para calmar la rebelión de estos dirigidos por doña Felipa:

Con su voz delgada, altísima, habló el padre, en quechua:

“Yo soy tu hermano, humilde como tú tierno y digno de amor, peón de Patibamba, hermanito. Los poderosos no ven las flores pequeñas que bailan en la orilla de los acueductos que riegan la tierra. No las ven, pero ellas le dan el sustento.

¿Quién es más fuerte, quién necesita más mi amor? Tú, hermanito de Patibamba, hermanito tú sólo estás en mis ojos, en los ojos de Dios nuestro señor. Yo vengo a consolarlos, porque las flores del campo no necesitan consuelo; para ellas, el agua, el aire y la tierra le es suficiente. Pero la tierra tiene corazón y necesita consuelo. Todos padecemos hermanos, pero unos más que otros. Ustedes sufren por los hijos, por el padre y el hermano; el patrón padece por todos ustedes, yo por todo Abancay, y Dios nuestro padre, por la gente que sufre en el mundo entero. ¡Aquí hemos venido a llorar, a padecer, a sufrir, a que las espinas nos atraviesen el corazón como a nuestra Señora! ¿Quién padeció más que ella con su voz delgada, altísima [...] (ARGUEDAS, 2001: 125).

De este mundo, cargado de fuego y monstruos, Ernesto, en cuantiosas oportunidades, quería marcharse a Chalhuanca, donde su padre; sin embargo, sus limitaciones de niño y la obediencia a su padre no se le permitieron. Entonces, encuentra refugio en la naturaleza, en el agua purificadora y vivificadora del Pachachaca que, en oposición al fuego infernal y claustral del seminario y de su entorno social, abraza el realismo mágico. El río tiene poder para transmitir mensajes

a su padre o a doña Felipa, con quien se identifica y personifica como símbolo heroico de lucha y de justicia. Se refugia en el juego del Zumbaillo, cuyos mensajes mágicos y míticos trascienden el espacio y el tiempo; frecuenta Huanupata para deleitarse con el canto y el baile de los indios a quienes ama y se adhiere.

El mundo violento del seminario es contrapuesto con otro tipo de violencia, representada por la rebelión de las chicheras, donde aquella se convierte en una herramienta legítima para llevar a cabo metas políticas. Arguedas asume una ideología socialista comprometida con los intereses de los más pobres y la justicia social; cree, como Mariátegui, que la revolución es la partera de la historia. Dicha perspectiva se manifiesta cuando utiliza como estrategia narrativa la oposición antagónica. A la violencia que los grupos de poder realizan para mantener y defender un sistema estructurado de acuerdo a sus intereses, opone una violencia organizada dirigida a liberar a los indígenas y a los más pobres. Esta función de liberación la cumple la rebelión de las chicheras, protagonizada por doña Felipa.

A pesar que la rebelión de las chicheras triunfa y pone en desequilibrio a los grupos de poder de la ciudad de Abancay, este triunfo no es definitivo; sin embargo, muestra la capacidad organizativa, el heroísmo y valentía de las mujeres para enfrentarse al orden establecido, por la injusta distribución de la sal. Ellas desobedecen y ponen en descubierto la estrecha relación de los hacendados con el padre Linares, quien tenía un poder absoluto sobre el pueblo, altamente alienado y cucufato, que creía en la santidad del padre.

La rebelión delata la relativa inferioridad del enemigo, uno de los motivos que el pueblo celebra a través de can-

tos burlescos que ridiculizan y subestiman al enemigo: “El revólver del salinero/ estaba cargado/ con excremento de llama/ y en vez de pólvora/ y en vez de pólvora/ pedo de mula salinera” (ARGUEDAS, 2001:113).

Esta rebelión de cholos y mestizas expresa la solidaridad y fraternidad entre los pobres. Las chicheras llevan la sal a los pobres de Patibamba para ser repartida, ante los ojos de sus enemigos, quienes arrojaban insultos despectivos y racistas (“prostitutas cholos asquerosos”); pero la euforia de triunfo y fraternidad de las mujeres opacan los insultos. Ernesto participa en esta alegría colectiva: “[...] ¡valiente muchacho! le dicen” (ARGUEDAS, 1983:102). Esta alegría contagia incluso a las bestias que cargan la sal. Ernesto cuenta: “Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría” (ARGUEDAS, 2001:106).

Según Antonio Cornejo Polar, en el clímax social de la alegría “el narrador [Ernesto] casi pierde su identidad, desaparece la primera persona del singular como base narrativa y se impone el plural. [...] Una inmensa alegría y el deseo de luchar aunque fuera contra el mundo entero, más nos hizo correr por las calles” (CORNEJO POLAR, 1994:117).

Arguedas, en su discurso con motivo del Premio Garcilaso, afirma que el socialismo no mata, ni lo mágico ni lo andino en él; con esa percepción, manifiesta que la violencia narrada sobre doña Felipa encierra la concepción mítica redentora del mito de Inkari. Allí, doña Felipa, perseguida y nunca capturada, volverá a poner orden y establecer la justicia. Este mensaje de esperanza mítica envía en el río Pachachaca a doña Felipa y a nosotros: “Tú eres como el río señora [...] no te alcanzarán ¡jajayllas! Y volverás. Miraré tu

rostro que es como el sol de mediodía ¡quemaremos, incendiaremos! (ARGUEDAS, 2001: 171). A este mundo cargado de fuegos y monstruos, doña Felipa dice que volverá a quemar la hacienda.

Doña Felipa simboliza la liberación de ese infierno, la reivindicación de los indígenas de su condición de dominación y explotación, sobre todo la dignificación de la mujer del abuso, la vejación y la violación de los terratenientes o de personas que están ligados al poder. Por su parte, Robles Alarcón también alzaré su voz de protesta contra la injusticia social, marginación y exclusión del mundo andino por el centralismo limeño:

¡Por eso renegamos del centralismo! Queremos nuestros derechos. ¡Somos también peruanos, producimos la riqueza nacional! Y día llegará en que si no puede la razón, tenga la fuerza que imponer nuestras reivindicaciones. Cuando los cholos, los serranos que olemos a chivo y llama, levantemos en último caso los pendones de la insurrección armada de los hijos del pueblo engrietados entre las tres cordilleras andinas. Y entonces, impondremos la descentralización. (ROBLES ALARCÓN, 1982: 332).



BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Ciro
2005 El mundo es ancho y ajeno. Lima: Editorial El Comercio.
- AVENDAÑO, Ángel
1993 Historia de la literatura del Cusco. Cusco: tomo I, Editorial Cusco.
- AQUÉZOLO CASTRO, Manuel (comp.)
1976 La polémica del indigenismo. Lima: Mosca Azul Editores.
- ARGUEDAS, José María
1975 Dioses y hombres de Huarochirí. México: Siglo XXI Editores.
- 2001 Los ríos profundos. Lima: Editorial El Comercio.
- BENDEZÚ, Edmundo
1992 La novela peruana. De Olavide a Brayce. Lima: Editorial Lumen.
- BUENO PACHECO, Rubén.
2006 "Un lujo en su tiempo", en Revista de la literatura peruana Año IV N°5, Junio, p.31.
- BUENO, Raúl
2004 Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana. Lima: Universidad Mayor Nacional de San Marcos.
- CABEL, Jesús.
2000 Literatura infantil y juvenil en nuestra América. Lima: Editorial San Marcos.
- CALLO CUNO,
2004. Dante (editor) "Boletín Editorial Titikaka" Arequipa.
- CASTRO ARENAS, Mario
1965 La novela peruana y la evolución social. Lima: Ediciones Cultura y Libertad.
- CHUQUIZUTA V. Nelson (editor) Popol Vhu, Lima: Ebisa Ediciones, 2009.
- CHRISTOPH, Jamme
1999 Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea. España: Ediciones Paidós Ibérica.

- CORCUERA, Arturo
 1988 "Manuel Robles Alarcón, un narrador del Ande", en: Diario Hoy.27 de junio, p.17.
- CORNEJO POLAR, Antonio
 1974 "José María Arguedas las nuevas dimensiones del indigenismo", en: Revista Literaria Ínsula.N.º32-33.
- 1978 Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista. Lima: Editora Lasontay.
- 1982 Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela.
- 1989a La formación de la literatura en el Perú. Lima: Centro de Estudios Publicaciones (CEP).
- 1989b La novela peruana. Lima: Editorial Horizonte.
- 1994a Los universos narrativos de José María Arguedas. Lima: Editorial Horizonte.
- 1994b Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte.
- COX, Mark R. (comp.)
 2000 Pachaticray (El mundo al revés). Lima: Editorial San Marcos.
- DE ESPINOSA MEDRANO, Juan
 2005 Apologético en favor de don Luis de Góngora. Lima: Edición anotada de Luis Jaime Cisneros, Universidad de San Martín de Porres-Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación.
- DE MOJICA, Sara (comp.)
 2001 Mapas culturales para América Latina. Bogotá: Centro Editorial Javeriano. CEJA.
- ELIADE, Mircea
 1994 Mito y Realidad, Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- ESCAJADILLO, Tomás
 1994 La narrativa indigenista peruana. Lima: Editorial Mantaro.



- ESCOBAR, Alberto
 1960 La narración en el Perú. Lima: Librería Juan Mejía Baca.
 1984 Arguedas o la utopía de la lengua. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian
 1999 Entre lo real y lo imaginario: una lectura lacaniana del discurso indigenista. Lima: Editorial Universitaria.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian.
 2002. "Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú", en revista Ajos y Zafiros. pp. 97-115.
- FALCÓN, César
 1941 "Sara cosecho, una gran novela y un gran novelista", en: Garcilaso. Año2, N. °6, Asociación Nacional de Escritores, Intelectuales y Artistas del Perú, agosto, s/p.
- FLORES, Galindo
 2010 Buscando un inca. Lima: Editorial El Comercio.
- FLORES CCORAHUA, Víctor
 2009 El discurso carnavalesco de Huámbur: poetastro accacau tinaja de J. José Flores. Lima: Editorial San Marcos.
- FLORES RAMOS, Jorge.
 1989 Grito. En: Apurímac II (Antología de obras literarias y de investigación histórica).Lima: Editorial Atlántida, pp 345-519. El niño de las torcazas. En: Apurímac II (Antología de obras literarias y de investigación histórica).Lima: Editorial Atlántida, pp 521-673.
- FLORES, Juan José.
 1989 Huámbur: poetastro accacau tinaja. En: Apurímac II (Antología de obras literarias y de investigación histórica).Lima: Editorial Atlántida,pp.1-114.
- GARCÍA BEDOYA, Carlos
 2000 La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial. Editorial San Marcos.
 2001 "Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina", en: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Lima, Hanover: año XXVII, N.º 54, segundo semestre, pp. 195-211.

- 2004 Para una periodización de la literatura peruana. Lima: Editorial San Marcos.
- GARCÍA, José Uriel
- 1939 Prólogo a la 1ª. ed. de Los perros vagabundos (Sombras de Arcilla) p. 5.
- 1973 El nuevo indio. Lima: Editorial Universo S. A.
- 2004 "Neoindianismo II" en Boletín Editorial Titicaca, p. 72.
- GARCÍA MIRANDA, Juan José.
- 1996 Racionalidad de la Cosmovisión Andina. Lima: CON-CITEC.
- GARGUREVICH, Juan
- 1975 "Cuento, Don Manuel", en: Diario Estampa.22 de junio, p.8.
- 1988 "Manuel Robles Alarcón", en: La Voz.10 de junio, p. 15.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
- 1984 Antología del cuento peruano (1959-1967). Lima: Ediciones Copé.
- 1985 "El cuento peruano...", en: El Comercio. Lima: 24 de noviembre, s/p.
- GRUZINSKI, Serge
- 1999 El pensamiento mestizo. Barcelona: Editorial Paidós.
- IZTUETA, José M.
- 1976 "Nuevas viejas fábulas", en: Correo. Lima: 20 de junio, s/p.
- LATORRE, Alfonso (Alat)
- 1975 "El Ato y el Diguillo". Lima: Expreso.21 de julio, p. 15.
- LATORRE ORMACHEA: Ampay, prosistas y narradores apurimeños, inédito. 2012.
- LÉVANO, César
- 1981 "Las sombras indias de Robles Alarcón", en: Marka. Lima: 5 de febrero, p.12.
- LIENHARD, Martín
- 1992 La voz y su huella. Lima: Editorial Horizonte.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
- 2002 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Ediciones Cultura Peruana.



- MORILLO, Emilio
2005 "Las distintas raíces de la música popular como expresión cultural de todas las sangres", en: PINILLA, Carmen María. Arguedas y el Perú de hoy. Lima: Editorial Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp.91-97.
- MUÑOZ MONGE, Antonio
1987 "Manuel Robles Alarcón: El último indigenista", en: La República. Lima: 18 de abril, p.9.
- PORTOCARRERO, Gonzalo
2005 "Luchas por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas", en: PINILLA, Carmen María. Arguedas y el Perú de hoy. Lima, Editorial Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp.25-42.
- RAMA, Ángel
1984 La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del norte.
- RAMA, Ángel
1987 Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI Editores.
- RAMÍREZ, Luis Hernán
1982 "El indigenismo de Manuel Robles Alarcón: literatura y rebelión en los andes", en: El Diario. 24 de enero, p.17.
- ROBLES ALARCÓN, Manuel
1939 Los perros vagabundos. Cusco: Imprenta Editores Tipo-Offset.
1940 Sara cosecho. Cusco: Editorial Alfa.
1974 Fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo. Lima: Ediciones del autor.
1982 "Manuel Robles Alarcón, colonialismo cultural lucha contra él", en: Kausachun. 16 de junio, p.18.
- RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel
2002 La literatura peruana en debate: 1905-1928. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma.
- RONCALLA, Fredy Amílcar
1998 Escritos mitimaes. Hacia una poética postmoderna. Barro Editorial Pres, New York.

- TAMAYO VARGAS, Augusto
1965 Literatura Peruana. Lima: tomo I, Editorial San Marcos, Serie Textos Universitarios.
- TENORIO GARCÍA, Víctor
1994 "Destinos y destinatarios de Huámbur poetastro acacau tinaja", en: Revista Signos. Ayacucho: N.º 11, UNSCH, pp. 99-103.
- URRELLO, A
1974. José María Arguedas: El nuevo rostro del indio, Una estructuramítica-poética. Lima Editorial Juan Mejía Baca.
- VALCÁRCEL, Luis E.
1941 "Cuentos indios de Llokje Runa", en: Diario Excelsior. Lima.
1963 Tempestad en los andes. Lima.
- VALENZUELA ZEA, Waldo
2006 Los Kotaneras. Cusco: ALPHA servicios gráficos.
- VEIRAVÉ, Alfredo
1976. Literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Editorial Kapelus.
- VICH, Víctor
2002 El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- VICH, Cyntia
2000 Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VILADEGUT FERRUFINO, Guillermo
1959 El extraño indio Clemente Kespe. Abancay: Imprenta La patria.
- WOLFENZON, Carolyn
2006 "Transculturación narrativa: los caminos de un concepto fallido desde su representación", en: Revista San Marcos. Lima: N.º 25, pp. 285-295.

Heterogeneidad y transculturación en la novela Sara cosecho de Manuel Robles Alarcón, de Hernán Hurtado Trujillo se terminó de imprimir el mes de marzo de 2014 en los Talleres Gráficos de Juan Gutemberg Editores Impresores. Jr. Rufino Torrico 577 - Lima, con un tiraje de mil ejemplares.









Poco a poco se va descubriendo el complejo mapa cultural de las literaturas peruanas. En los últimos años se vienen publicando estudios sobre la obra de los más importantes escritores de cada una de las regiones del Perú. Eso prueba que, a todas luces, la crítica literaria provinciana se está fortaleciendo dejando de lado los trabajos impresionistas para dar paso al trabajo con rigor académico. El libro de Hernán Hurtado indudablemente se inscribe dentro de la nueva tendencia crítica, al estudiar a un escritor silenciado por la crítica literaria centralista con herramientas teóricas provenientes de lo más selecto del latinoamericanismo crítico. Demás está decir, que el rescate de los escritores provincianos y su incorporación al corpus o al canon, de la literatura peruana, constituye un aporte fundamental para formular una historia de la literatura peruana alternativa, intercultural, transcultural y heterogénea. Considero que esta investigación es importante y meritoria, por realizar el rescate y justa reivindicación de este escritor apurimeño; porque además, contribuye al estudio de las literaturas regionales, específicamente de la literatura apurimeña, cuya riqueza literaria proveniente de las canteras de la tradición oral y cultural requiere ser investigada y sistematizada. Estoy seguro que este libro es una piedra fundamental en la tarea, aún pendiente, de escribir la historia de la literatura apurimeña.

DORIAN ESPEZÚA SALMÓN

