



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Flores Ccorahua, V. (2007). *El discurso carnavalesco en Huámbar poetastro acacau tinaja de J. José Flores* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: El discurso carnavalesco en Huámbur poetastro acacau tinaja de J. José Flores

Autor: Víctor Flores Ccorahua

Año: 2007

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: J. José Flores, discurso carnavalesco, literatura andina, perspectiva bajtiniana.

Referencia en APA 7ma. ed. Flores Ccorahua, V. (2007). *El discurso carnavalesco en Huámbur poetastro acacau tinaja de J. José Flores* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis busca introducir en la tradición literaria peruana la novela *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* del hacendado J. José Flores. En la novela, se explora la disputa desigual entre la cultura colonizadora española, y la cultura de resistencia indígena. El tesista analiza el discurso narrativo de J. José Flores a través del concepto de "carnavalización" propuesto por el académico Mijail Bajtin. Así pues, en el transcurso del análisis se afirma que la risa sirve como elemento catalizador de la lucha por la autonomía andina, que carnavaliza las instancias narrativas del narrador, los personajes y las acciones del relato.

Palabras Clave: J. José Flores, discurso carnavalesco, literatura andina, perspectiva bajtiniana.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(UNIVERSIDAD DEL PERÚ, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POSTGRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POSTGRADO



EL DISCURSO CARNAVALESCO EN HUÁMBAR
POETASTRO ACACAU TINAJA DE J. JOSÉ FLORES

POR

VÍCTOR FLORES CCORAHUA

ASESOR: GONZALO ESPINO RELUCÉ

TESIS PRESENTADA PARA OPTAR EL GRADO DE
MAGÍSTER EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

LIMA, 2007



AGRADECIMIENTO

El presente trabajo es el resultado de la sugerencia oportuna del Mg. Gonzalo Espino Relucé, asesor de esta tesis, quien con tolerancia de maestro me ofreció las orientaciones y reflexiones necesarias en la ejecución de ésta; por eso, mi reconocimiento sincero. Asimismo, debo agradecer al profesor Federico Altamirano y al Dr. Ranulfo Caveró, por las observaciones, sugerencias y precisiones oportunas. Finalmente, al distinguido Mg. Miguel Ángel Huamán por la lectura final.





A
Ivón,
Denisse,
y Heydi, mis hijas;
Raquel C. mi compañera de la vida y esposa.



ÍNDICE



Introducción	06
Capítulo I	14
Perspectiva de Estudio: La Poética Social Bajtiniana	14
1. La poética social	17
2. Lo dialógico	24
3. Lo carnavalesco	28
Capítulo II	36
Recepción Crítica de Huámpar Poetastro Acacau Tinaja e Imagen del Autor	36
1. Balance de la recepción crítica	37
2. Imagen del autor histórico: José Flores	47
3. Contexto regional	55
Capítulo III	59
La Naturaleza Ambivalente de los Elementos Carnavalescos	59
1. La risa	61
2. Las huellas de la ironía y del humor	71
3. La parodia como sosia y destronamiento	75
4. Las figuras picarescas	80
Capítulo IV	85
Mecanismos de Construcción Textual	85
1. Problemática textual y cultura oral andina	85
2. La configuración lingüística: castellano versus <i>runasimi</i>	89



3. Texto híbrido y transacción lingüística	94
4. Contenidos paratextuales	98
5. Enmascaramiento como artificio estilístico	100
Capítulo V	105
Elementos Narrativos y el Universo Cultural Andino	105
1. Huámbur Poetastro Acacau Tinaja y la historia imaginada	105
2. Disposición discursiva	108
3. Tiempo narrativo	111
4. Imagen geográfica	114
5. Personajes carnavalizados	117
5.1. Sardaniel Huámbur Lordigo	118
5.2. Manolo Asnovil Yayala	121
5.3. Burdoloza Tuertote	124
5.4. Aledaida Pitorrez	125
5.5. Cornelio Vergara	126
6. Escenas carnavalizadas	129
Conclusiones	133
Bibliografía	138
Anexos	



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo constituye una aproximación interpretativa de la novela *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* (HPA)¹ de J. José Flores. Encontré este singular texto por la década del ochenta, cuando era estudiante de la Universidad de Huamanga. En aquel entonces no lo advertí como un hecho literario, porque me desconcertó su configuración lingüística bilingüe castellano-quechua; obviamente, poco común en la narrativa andina de la tercera década del siglo XX. Y era ignorado en la enseñanza escolar y universitaria. En realidad no estaba preparado en la lectura de textos de naturaleza compleja, supuestamente “raros” y disfrutar de su imaginación literaria, pese a que HPA recrea el mundo andino de Ayacucho y Apurímac, que me son familiares.

Es en la maestría donde subsano ese desconcierto. Pues, se asume la lectura de HPA como artefacto literario a partir de la construcción de los sentidos y los recursos ficcionales que concretizan la dimensión novelesca. Esta tesis también indaga acerca de la imagen del autor histórico que, hasta ahora, es objeto de especulación. En este sentido,

¹ En adelante usaré esta sigla para referirme a la novela *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* (1933) objeto de estudio. Este texto ha sido ubicado en la Biblioteca Nacional con el código 869.58/f63h



nuestra literatura peruana y en particular en el ámbito andino tiene creadores y obras de indudable valor que aguardan su difusión y reconocimiento. Es el caso de J. José Flores (¿1877,1880?-¿1935,1936?), autor de HPA, uno de los hacendados más connotados de la región, quien dejó un testimonio artístico literario de conciencia bilingüe original.

Pero, ¿cómo “incorporar” HPA en la narrativa andina peruana? Voy a referir brevemente el escenario en que aparece la novela. Con Manuel González Prada en “Nuestros indios” (1904) se avizora modernamente el valor e importancia de la existencia del mundo andino para la integración nacional. Sin embargo, la discusión adquiere realce en las primeras décadas del siglo XX. Luego, José Carlos Mariátegui (1928), activo lector de González Prada, expone el problema del indio en sus diferentes aspectos; empero, al promediar la década del 50 este problema se convierte en una realidad manifiesta. En efecto, el tema del indio fue agenda de discusión en la realidad nacional a partir de la reflexión crítica de Manuel González Prada; más tarde, con J.C. Mariátegui se amplía y profundiza tal debate. De entrada, Mariátegui subraya en el Planteamiento de la cuestión² que la población indígena se halla en un estado de abandono e ignorancia. Y que socialmente, el indio es un siervo³. Finalmente, entiende que el problema del indio es la tierra y, por tanto, económico y social⁴. Esta mirada reflexiva sobre el indio se extiende al plano literario con Clorinda Matto de Turner *Aves sin nido*; constituyéndose en el antecedente⁵ de la tradición literaria escrita

² Mariátegui, José Carlos. “El problema de las razas...”; pp. 21-34

³ ob. cit

⁴ Mariátegui, José Carlos “El problema del indio”; pp. 35-45.

⁵ Escajadillo, Tomás G. La narrativa indigenista peruana; p 34



indigenista. Luego, Ventura García Calderón representa al indio con una visión exótica y Enrique López Albújar configura con más objetividad en su espacio social. Estos escritores conciben al indio como sujeto de descripción y sin habla. Más adelante, la producción literaria sobre el indio tendrá mayor desarrollo en la novela de Ciro Alegría y José María Arguedas; y será el contexto literario en el que circula HPA.

Es insuficiente si sólo nos referimos a los escritores y hablar de lo que ocurre en el fabulario andino. El depositario de la tradición oral andina fue el anciano *runa* quien desde su choza⁶ permitió el diálogo con la cultura dominante. De esta manera, la cosmovisión del hombre autóctono se ha transmitido a través del tiempo. Por tanto, los relatos, mitos, creencias, etc., fueron incorporados y recreados en la literatura escrita de tradición andina en forma diglósica, como es el caso de HPA.

Así, el estudio de la literatura andina o popular comienza en el siglo XX, con aquellos textos publicados en edición bilingüe castellano-quechua; investigaciones y recopilaciones efectuadas en las primeras décadas, en particular por Adolfo Vienrich (cf. Lienhard, 1985; Espino, 1999:50-53; 2004).

El trabajo continúa en las décadas siguientes y se estudia desde la perspectiva de la Etnología, la Antropología y con especial atención de la práctica literaria andina. En este proceso (décadas del 40 al 60) destacan Efraín Morote Best y José María Arguedas Altamirano, quienes recopilan y traducen diversos relatos orales del área andina. Sin

⁶ Espino Relucé, Gonzalo, *Adolfo Vienrich. La inclusión andina y la literatura quechua*, p. 202.



duda, estos trabajos son de vital importancia para el conocimiento de la práctica literaria oral quechua. De modo que estos personajes son profundos conocedores de la cultura andina, porque pertenecen al área regional andina, y también tienen formación teórico- humanística que desarrollan en la antropología y el folklore, planteamientos críticos de la significación de estos textos y su sistematización, que permiten una evaluación en conjunto.

Asimismo, destaca el estudio *La otra literatura* (1986) de Edmundo Bendezú quien identifica la práctica literaria quechua en una situación marginal, con respecto a la literatura escrita en español. Evidentemente, advierte la importancia de la vasta y antigua expresión literaria oral quechua como un conjunto discursivo en el contexto de la literatura nacional.

Empero, la preocupación por ampliar el corpus de nuestra literatura e integrar las obras escritas en lenguas nativas y populares al sistema educativo nacional se vislumbra claramente a fines del siglo XX. Esta tarea es encarada a partir del dominio de la teoría, la historia y la crítica literaria. Aquí cabe señalar el importante estudio de Miguel A. Huamán, *Fronteras de la escritura* (1994), quien analiza con rigor crítico apoyándose en diversas disciplinas teóricas, *El pez de oro* de Gamaliel Churata, obra de naturaleza compleja y de temática andina. Asimismo, Espino en *Imágenes de la inclusión andina* (1999) ensaya tres posibilidades de inclusión de la literatura andina en el discurso hegemónico. Pues, estos enfoques y los modelos de análisis constituyen una muestra importante para este estudio.



La lectura aproximativa de *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja*, de naturaleza singular, por su imagen humorística y construcción discursiva quechua-castellano, está inspirada en la teoría de Bajtín, quien plantea nuevas nociones acerca del género narrativo y formas de estudios. Él encuentra en la obra de Rabelais procedimientos carnavalescos de representación de la realidad, desde el punto de vista cómico-realista, antiacadémico y grotesco-utópico. Estos modos de imaginar tendrían su origen en el folklore carnavalesco, siendo su desarrollo histórico la Edad Media y el Renacimiento, donde las fiestas populares se vitalizan, las representaciones paródicas desacralizan a la autoridad dando la figura del “mundo al revés” (Marchese-Forradellas, 1994:296). En realidad, Bajtín propone de modo general una poética social distanciada de los formalistas rusos y de los cánones del análisis literario marxista dogmático, inspirado en los pensadores como Kant, Buber y Cassier, pese a que estos teóricos fueron considerados reaccionarios por los estalinistas; de ahí que Bajtín cuestiona el discurso monológico y autoritario de estos últimos (Huamán, 1989:141-166).

Sin duda, Bajtín sostiene la necesidad de desarrollar una poética sociológica que responda a diversas interrogaciones sobre la literatura como: la estructura, el estilo, el género, etc; además, esta poética debe complementarse con la historia literaria. Y estudiar la forma específica de comunicación social impregnada en el material de la obra artística.

De hecho, esta poética social está nucleada por tres categorías teóricas: la dialógica, la polifónica y la carnavalesca (Huerta, 1989:19). Se usa básicamente dos núcleos teóricos, la dialogía y la carnavalización.



Así, la dialogía constituye una forma cognoscitiva y teoría discursiva que representa una desavenencia de lo unívoco aplicada por Bajtín en el estudio de la obra de Dostoievski (1963). Y la carnavalización como uso del lenguaje que incorpora la relatividad y la indeterminación con el objeto de extenuar la unilateralidad y el significado único de la palabra social. Consecuentemente, plantea el cese de las jerarquías y los valores sociales (Zavala, 1991:132-145).

El objeto de estudio es la novela HPA, de imagen andina, escrito por el hacendado J. José Flores. Este singular texto fue publicado en Lima el año de 1933; por tanto, forma parte de la cultura de los departamentos de Ayacucho y Apurímac. En este sentido, la novela es importante porque simboliza y sintetiza la convivencia de dos culturas enfrentadas: una cultura de imposición y dominio (occidental-español), y la otra cultura en situación de resistencia e interactiva (nativa-quechua). Estas situaciones, desde la perspectiva carnavalesca bajtiniana, cuestionan las jerarquías establecidas mediante la representación de un trastorno ficticio de las relaciones de poder, y parodia los mecanismos de dominación. Las consecuencias teóricas bajtinianas se indagan en la relación conflictiva entre el cura y el terrateniente, quienes son parodiados en la construcción del narrador-personaje (*Huámbar*) como un hacendado en crisis y hacendado con poder económico (este último sería la imagen de Flores), quien se burla de la autoridad religiosa del cura *Yayala*. Pero, este clérigo lo persigue con todo su poder hasta apresarlo; asimismo, el quechua en la condición de lengua no oficial en la comunicación nacional parodia el *status quo* de oficialidad de la lengua española.



En efecto, el objetivo principal del estudio es vislumbrar la estructura intratextual de HPA e interpretar el universo carnavalesco, como un objeto artístico verbal. El texto, de naturaleza bilingüe castellano-quechua; recrea las imágenes de la cultura andina regional y contextualiza una etapa de la conciencia social. Además, es importante para la confrontación e interpretación plural, ya que amplía y enriquece la configuración de la literatura peruana en el marco del proceso histórico de su desarrollo.

Las hipótesis de trabajo que formulamos en la presente investigación son las siguientes:

1. La novela *Huámbar Poetastro Acacáu Tinaja* es un texto carnavalizado, en cuya configuración textual se oponen y coexisten dos sistemas socioculturales: andino e hispano. La carnavalización discursiva se extiende al terreno lingüístico cultural, por medio de mecanismos de oposición binaria en un discurso diglósico: quechua-español.
2. La cultura oral andina se incorpora como discurso diglósico en la escritura a lo largo del relato novelesco.
3. En HPA, los elementos constitutivos de la narración (narrador, personajes y acciones) son carnavalizados, y en ellos subyace de modo permanente la risa como un elemento catalizador.

El trabajo consta de cinco capítulos, el primer capítulo “Perspectiva de estudio: poética social bajtiniana”, constituye el marco teórico e instrumento de análisis, en particular la dialogía y la carnavalización para explicar y comprender el hecho literario de *Huámbar*. En el segundo



capítulo “Recepción crítica de Huámbra Poetastro Acacau Tinaja e imagen del autor”, se indaga sobre la figura de J. José Flores, el origen y el contexto sociocultural en que éste se mueve. El tercer capítulo “La naturaleza ambivalente de los elementos carnalescos” da cuenta de las formas ambiguas y artísticas de expresar la realidad y provocar la risa. El cuarto capítulo “Mecanismos de construcción textual” explica la construcción lingüística dual (castellano-quechua). Finalmente, el quinto capítulo “Elementos narrativos y el universo cultural andino” está centrado en el análisis del componente textual: historia y discurso. Asimismo, deconstruye la construcción de los personajes y la representación de éstos como sujetos sociales captados en el tiempo-espacio dado, y su sentido comunicativo.



CAPÍTULO I

PERSPECTIVA DE ESTUDIO:

LA POÉTICA SOCIAL BAJTINIANA

La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmado de sentidos ajenos, su propio pensamiento le encuentra ya poblada. (Mijail Bajtín)

Este capítulo plantea la revisión de la poética social bajtiniana, que asumiremos en el análisis de HPA; en particular, nos interesa dos núcleos teóricos de análisis: la dialogia y carnavalización. Cabe indicar que estas supuestas teorías bajtinianas no están organizadas de modo sistemático como principios teóricos, pero sí constituyen un conjunto de conceptos nucleares aplicables al análisis literario. Así, por ejemplo, uno de los principios teóricos relevantes en la visión bajtiniana es la noción de la literatura como un fenómeno social, y que la obra literaria no puede ser comprendida fuera del horizonte ideológico; por tanto, el estudio histórico de la obra de arte debe tener presente esta interdependencia (Bajtín, 1994:227-250). De hecho, el pensamiento del crítico Bajtín sobre la obra literaria está marcado por su fuerza ideológica y su formación científica



que se advierten en la profunda actitud crítica asumida en su contexto cultural y entorno intelectual.

Recordemos que la formación científica de Mijail Bajtín corresponde a las primeras décadas del siglo XX, período de la revolución cultural y social de Rusia⁷. Es de suponer que, en este espacio histórico, habría desarrollado los estudios sobre el lenguaje y la literatura. Por eso, en 1929 aparece un interesante estudio sobre la poética de Dostovieski⁸. Desde entonces, Bajtín se convierte “como uno de los más importantes teóricos de la novela y el difusor de una concepción polifónica o dialógica que cuestiona las visiones cerradas y autoritarias de los textos” (Huamán, 1998:141). En efecto, la concepción polifónica de Bajtín, es decir, el hecho de que se viera no como una sola voz ni conciencia sino que muchas y diversas, nos permite entender mejor la literatura periférica, heterogénea y diglósica como la novela HPA.

Por otra parte, la formación crítica del pensamiento de Mijail Bajtín proviene de las discusiones que sostuvo con los formalistas rusos. Pues “por razones ideológicas se ve enfrentado al formalismo, con opiniones críticas respecto al quehacer de los formalistas” (Dominguez, 2004:225). Una de las críticas que Bajtín hace a los formalistas consiste en que éstos aceptaban como principio de la construcción poética la dependencia

⁷ cfr.: Gasparov, 1993:19.

⁸ El texto *Problemas de la obra de Dostovieski* fue editada por vez primera en el año 1929”. Luego, “una edición modificada [...] aparece en el año 1963 como *Problemas de la poética de Dostovieski*” (Zolkiewski, 1993:24).



excesiva de la lingüística⁹. De ahí que “La estética formalista es una estética material” (2004:226).

Pero Bajtín no sólo se enfrentaba a los formalistas sino también a la ideología marxista de los años veinte, periodo en que trabajaría las bases de un nuevo enfoque teórico de los estudios literarios. Su postura ideológica confrontacional fue motivo de “la persecución política y el exilio interno que sufrió Bajtín en la década de 1920-1930, durante el estalinismo” (Zavala, 1991:2). De hecho, el contexto sociopolítico e ideológico no le permitió enfrentarse abiertamente a ambos sectores y difundir su producción intelectual. Por esta razón se explica que Bajtín fue silenciado y “obligado” al autoexilio; consecuentemente, la recepción de sus obras, en el mundo occidental, fue tardía. Y “Sólo a lo largo de los años setenta comienzan a conocerse las más importantes líneas de su teorización aplicada a la historia, de los géneros literarios, y, sobre todo al dominio de la novela” (Gómez, 1929:132).

Esta postura crítica de Bajtín tiene que ver con su formación cultural que pertenece a un periodo de cambio de inicios del siglo XX. En este tiempo, la cultura rusa experimenta la revolución cultural y social, la nueva clase en el poder pretende edificar una cultura mundial floreciente. En ese contexto, Bajtín fue “contemporáneo de los formalistas y de los estructuralistas, y un agudo crítico de unos y otros: de los formalistas porque no atendían suficientemente a los contenidos de los textos, de los

⁹ Es evidente que para los formalistas “el principal campo de investigación lo constituirá el lenguaje literario, la naturaleza peculiar de sus elementos poéticos, el que ha dado por denominarse la noción de la “literariedad”” (Gómez, 1999:27).



estructuralistas por razones más graves: porque creía que su concepción del lenguaje como código era esencialmente falsa” (Reyes, 1990: 128).

Bajtín, desde una postura adversa, desarrolla una cultura de diálogo, no precisamente con sus interlocutores del momento histórico. La recepción de las propuestas bajtinianas ocurre a partir de los años 60, en que el crítico ruso adquiere importancia clave en los estudios sobre lenguaje, literatura y la novela moderna. Luego se constituyó en portador de un alto valor cultural, consciente de ello, a manera de disensión a sus opositores, dirá “también yo soy capaz de crear, y no sólo de mirar de abajo hacia arriba a los creadores” (citado por Gasparov, 1993:19). Bajtín será el teórico y pensador del siglo XX, protagonista y testigo de los enfrentamientos de las corrientes oficiales “extremas”, al interior de la comunidad científica de la Literatura soviética: el formalismo ruso y el sociologismo vulgar.

1. LA POÉTICA SOCIAL

La propuesta bajtiniana surge a partir de la discusión histórica, en la que él y su círculo¹⁰ participan con los formalistas rusos¹¹ a comienzos del siglo XX. La poética social¹² bajtiniana se construye en ese

¹⁰ “En este trabajo señalamos “círculo” al grupo de intelectuales asociados a Mijail Bajtín entre ellos: Pabel N. Medvedev (discípulo de Bajtín), Valentín Voloshinov y Boris Eijenbaum básicamente” (Bajtín y Medvedev, 1994:13-14).

¹¹ Se considera al grupo de teóricos constituidos en la Sociedad para el estudio de la lengua poética (OPOAIZ) y que iniciaron a publicar sus trabajos desde 1916, entre ellos: Román Jakobson, V.V. Shklovski, O.M. Brik, J. Tinianov y Boris Tomashavki, y R. Jakobson fundador del Círculo Lingüístico de Moscú (1915-1920), que más tarde se fusionaría con la OPOIAZ con el movimiento formalista (cf. en Tzvetan Todorov, 1970).

¹² “El subtítulo lo apunta al definirse como una introducción crítica a una poética sociológica. En nuestra opinión el término “sociológico” utilizados ya en las traducciones a otras lenguas, no es el más exacto, el más adecuado al espíritu y la



acontecimiento del siglo pasado. Pero ¿qué plantea Bajtín en la poética social? Pues reivindica la naturaleza social e interactiva del hecho artístico. Y que la obra literaria forma parte de la totalidad de las obras literarias, y no está aislada ni es autónoma. Por otra parte, el medio literario es inseparable del medio ideológico de la época, y la actividad literaria ocupa un lugar en este medio ideológico supeditado al medio socioeconómico en un complejo sistema de interrelaciones. Por eso Bajtín entiende el medio ideológico como “la conciencia social de una colectividad dada, conciencia realizada, materializada, externamente expresada. Está determinado por la existencia económica del grupo y, a su vez, determina la conciencia individual de cada uno de sus miembros” (1994:55).

Luego, Voloshinov afirma de modo categórico respecto de la conciencia, al afirmar que “La única definición objetiva posible de la conciencia es sociológica [...] La conciencia toma forma y vida en la materia de los signos creados por un grupo organizado en el proceso de interacción social” (1976:24).

Esta noción fue trabajada por Bajtín en *Problemas de la obra de Dostovieski* (1929), luego reeditado en 1963 como *Problema de la poética de Dostovieski*, donde expone de manera explícita una poética social:

la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de una a otra generación. De este modo la

intención del círculo bajtiniano: entendemos que es una poética social lo que Medredev y/o Bajtín propone, sin el matiz disciplinar y científico que el sufijo le añade” (1994:14).



palabra no olvida su camino y no puede liberarse hasta el final del poder de los contextos concretos de los cuales había formado parte. Todo miembro de una colectividad [...] Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra, no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despobladas de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz de otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmado de sentidos ajenos, su propio pensamiento la encuentra ya poblada (Bajtín, 1993:282-283).

Las ideas de Bajtín han sido “redescubiertas” en el marco de la postmodernidad, en el que se recobra el horizonte ideológico para los estudios literarios. Este crítico había planteado la necesidad de desarrollar una poética sociológica que responda a diferentes interrogantes sobre la práctica literaria:

¿Qué es una obra literaria? ¿Cuál es su estructura? ¿Cuáles son los elementos de esta estructura, y cuáles son sus funciones artísticas? ¿Qué son género, estilo, argumento, tema, motivo, protagonista, metro, ritmo, melodía, etc.? Todas estas preguntas y, en particular, la que interroga acerca de cómo el horizonte ideológico se refleja en el contenido de la obra, así como la pregunta sobre las funciones de tal reflejo en la totalidad de su estructura artística, reflejo en la extensa área de la investigación de la poética sociológica (Bajtín 1994: 77).

De hecho, la preocupación de Bajtín fue formular una disciplina teórica que estudie el problema de la especificidad literaria. Esa disciplina que debe dar cuenta de la especificación y los otros componentes del arte literario sería la poética social complementada con una historia literaria para que estudie



La vida concreta de una obra de arte, en la unidad de un medio literario que se encuentra en un proceso de generación; estudia el medio literario dentro del proceso generativo del medio ideológico que lo abarca; y por fin, este último, en la generación del medio socioeconómico que lo rodea. De este modo, la labor del historiador debe llevarse a cabo tomando en cuenta esta permanente interacción con la historia de otras ideologías y con la historia socioeconómica (Ibídem).

De tal modo que, la poética social estudia la obra literaria en proceso evolutivo, y no como un hecho cerrado, ajeno a otras series ideológicas y al acontecimiento socioeconómico. A su vez, toma en cuenta el material lingüístico y la producción de los sentidos en su contexto. Así, la función poética del lenguaje es determinada por el contexto poético, o sea por la configuración de las obras literarias. Por eso, para Bajtín una de las premisas para investigar la especificidad literaria es la construcción poética en su contexto verbal y extraverbal del enunciado y no la lengua poética como código. Desde esta perspectiva Voloshinov, integrante del círculo bajtiniano, define la obra literaria como un

tipo especial de enunciado global, u organización de enunciados. Y puesto que el enunciado por su naturaleza misma es ideológico, el problema del sentido, en lugar de ser relegado pasa a ser un factor central de la construcción poética; y se hace necesaria una concepción totalmente diferente de la construcción poética que la sostenida por los formalistas (1973:222).

En esta revisión, Bajtín demuestra que el método sociológico centra su atención sólo en los aspectos históricos; mientras la poética teórica, en la teoría artística. También revela la ruptura entre la forma y el contenido, la teoría y la historia. Estos puntos de vista fueron característicos en los estudios de la literatura y el arte contemporáneo. De ahí que este crítico



soviético observa un estudio coherente y vital en Sakulin, pues éste “Distingue en la literatura y en su historia dos series: la inmanente (interna) y la causal” (Bajtín 1997:107). Para este crítico, el análisis sociológico será beneficioso si deja de lado los dos puntos de vista equívocos: culto por la obra de arte en cuanto a objeto, y el estudio de la individualidad psíquica del emisor o receptor. En esencia, estos enfoques serían externos ya que tratan de explicar la totalidad de la obra y descubrir el significado artístico desde el punto de vista diferenciado e independiente uno del otro. Según Bajtín, ambas percepciones, incurren en una misma falsedad, porque:

Intentan encontrar una parte en la totalidad; hacen pasar la estructura de una parte separada del todo por la estructura de la totalidad. Mientras tanto, lo “artístico” en su plenitud no se encuentra en el objeto, ni tampoco en la psique aislada del creador o del receptor, sino que abarca los tres momentos a la vez. Lo artístico representa una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte (1997:111).

En la estructura artística de la obra literaria intervienen tres instancias de la actividad cultural del hombre: ético, estético y cognoscitivo. De modo que la imagen artística es una forma singular que se produce en la interrelación entre el autor y el receptor. Pues, en esta correspondencia queda impregnado el hecho artístico en una obra de arte. Por tanto, la comunicación artístico-literaria es una forma peculiar. En este sentido “la tarea de la poética sociológica es comprender esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en el material de una obra artística” (Ibíd.). Así, la comunicación artística organizada y concretada en una obra de arte es única y no se reduce a otro tipo de



comunicación. Del mismo modo, la comunicación estética funda únicamente una obra de arte; si pretende construir otra de marcada postura ideológica y política, deja de ser tal y pierde su categoría de peculiaridad. En resumen, la comunicación artística y estética es singular y única en una obra de arte.

Por otra parte, la tarea de la poética social es interpretar “la forma de la enunciación poética como forma de esta específica comunicación estética realizada en el material de la palabra” (Bajtín, 1997:112). Concebida así, la palabra para Bajtín constituye el material social, literario y comunicativo; en ese material, para el hablante, coexiste tres perspectivas: una neutral, ajena y como palabra individual de uno (Morson, 1993:125).

Sin embargo, el sentido y el significado de la palabra sólo es posible comprender en su contexto verbal y extraverbal del enunciado. Esta comprensión semántica real del hecho comunicativo está enmarcada por tres instancias: espacio compartido por el emisor y receptor, una situación concreta del acto del hablar de dos personas y la valoración dividida entre el hablante y el oyente (Bajtín, 1997:113-114). Pero, también es evidente que la palabra no refleja plenamente la situación extraverbal, es decir, la representación del mundo real, como tal. Pero sí resuelve la situación en el tejido global del mensaje, al otorgar cierta concisión valorativa de comprensión. Por eso, un enunciado de la vida cotidiana se genera en una determinada situación, en la que los actores conocen, comprenden y procesan tal situación. En tal sentido, una



enunciación real se asienta en una relación objetiva y hace cognoscible el mundo.

A la luz de estos conceptos, se plantea que en HPA el discurso y la producción textual están entrelazados en un contexto verbal (castellano-quechua) y extraverbal de la vida cotidiana; por lo que se produce en un contexto sociocultural histórico real. En los enunciados y palabras se advierten sentidos sobreentendidos originarios del mundo andino, como también personajes parodiados en los que se resaltan defectos físicos y vicios, con el objeto de generar risa en el lector, que al contemplar la imagen de estos personajes ve con una ilusión de verdad. Una muestra de esta afirmación es la imagen enmascarada o carnavalizada del personaje real *-Daniel Aybar Rodríguez-* quien cumple la función de personaje-narrador con el sobrenombre *Sardaniel Huámbur Lordigo* (cf. Cap.V). De este modo, se observa que HPA singulariza la historia de la cultura andina regional, objetivizándola a través de la escritura bilingüe y, “demuestra” que la literatura como fenómeno social tiene una vinculación necesaria con la historia de la cultura o los acontecimientos culturales de un pueblo. En este sentido, el juicio de Bajtín aclara esta relación entre literatura y cultura “La literatura es una parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto de toda la cultura de una época dada” (1982:347).

En resumen, la poética social bajtiniana como instrumento teórico precisa la noción de literatura, novela, forma de comunicación literaria e interrelación autor, texto y lector como una totalidad estructural. Desde la óptica bajtiniana se estudia en HPA los elementos discursivos o textuales:



la dualidad discursiva castellano-quechua, el lenguaje autoritario del cura “*Yayala*” en contraposición del discurso carnavalesco de *Huámbur*¹³, la construcción poética híbrida, los recursos de queja, las cartas escritas en situación diglósica, el testamento de naturaleza carnavalesca, etc., por ello, en esta tesis se aplica dos categorías bajtinianas: la dialogía y la carnavalización.

2. LO DIALÓGICO

Bajtín en el estudio de la poética de Dostovieski señala que la categoría de la visión artística en este escritor viene a ser la coexistencia e interacción dialógica. Por eso, contrapone al estilo narrativo de Tolstoi y dice:

Dostovieski poseía un don genial de oír el diálogo de su época o, más exactamente, de escuchar su época como un diálogo enorme, captando en ella no solamente las voces aisladas sino ante todo, justamente, las relaciones dialógicas entre voces, su interacción dialógica. También oía las voces dominantes, reconocidas y altisonantes de la época, es decir, las ideas preponderantes, principales (oficiales y no oficiales) (1929-1993:128).

Bajtín observa en la narrativa de Tolstoi una conciencia absoluta que subsume en sí las otras, como objeto de sí mismo encerrándola en la subjetividad de sus personajes, en su propia visión del mundo; a esta conciencia narrativa la denomina monológica. En cambio, llama dialógica a la narrativa de Dostovieski, porque abre los espacios necesarios para que en el andamiaje del texto puedan oírse todas las voces: gratas,

¹³ Esta palabra se usará para referirme al narrador-personaje Sardaniel Huámbur Lordigo.



discrepantes y contradictorias, sin que ninguna se convierta en objeto de otra. Según Bajtín, Dostovieski descubre la estructura nueva de la imagen del hombre: la inconclusividad del ser, la representación o recreación multidimensional en el plano de los acontecimientos humanos y el dialogismo como forma de interacción entre conciencias de derechos y significados iguales (1982:324-325).

Esta conciencia dialógica se constata en la singular narrativa de J. José Flores. El autor reconstruyó artísticamente a personajes paradigmáticos de su época, clérigos, hacendados, funcionarios, policías, etc. En ellos se observan voces dialogantes de naturaleza plural: autoritarias, discrepantes, contestatarias, de convivencia dialógica inevitable, en un mundo cultural dual (occidental-castellano y autóctona-quechua). Así estas voces de coexistencia cultural del mundo andino se inserta a la cultura nacional a través de la escritura diglósica.

En efecto, la noción dialógica como instrumento de análisis permite comprender y explicar el entramado textual de HPA, pues el texto, desde esta perspectiva, revela la pluralidad de referencias, sucesión de interrogaciones, relación interlocutoria, el lenguaje en varios niveles y la función metalingüística. Aquí algunas muestras:

en mi pueblo “Mojadobamba” (Occobamba), con corrida de toros, repique de campanas y procesión. “chicharrón, pan, chicha, mujer para querer nomás ya” (chicharro, tanta, acca, huarme cuyayllapacña) (7)¹⁴.

Yayala tomó un libro y me dijo:

¹⁴ En las citas, de ahora en adelante, sólo se indicará el número de la página toda vez que haga referencia la novela Humámbur poetastro Acacau-Tinaja (1935).



-vamos a sentar la partida, ipso facto; ¿cómo se llama el novio? [...]

- ¿Tú eres el padrino?, habla pronto.

- Sí, señor. un humilde servidor de Ud. (9).

-Sin haber ido a la Universidad de “sala olla” (Salamanca)

- La mitología se refiere al estudio científico del modo de preparar el barro, para hacer adobes, que en quechua se llama “mito” (46)

El personaje-narrador, *Huámbar*, recuerda sus vivencias de la etapa de púber y alude a una pluralidad de referencias de manera simultánea (corrida de toros, procesión, chicharrón, pan, chicha, mujer). De otra parte, se evidencia la sucesión de interrogaciones y la conexión interlocutoria (“¿Cómo se llama el novio?” “¿Tú eres el padrino?”, - “Sí, señor, un humilde servidor de Ud.”). También el uso del lenguaje en varios niveles con función metalingüística, sobre todo cuando *Huámbar* divaga y registra ciertas reminiscencias científicas en castellano.

Asimismo, J. José Flores a través de juego de palabras encara la coincidencia de dos voces diferentes (castellano-quechua) en la escritura bilingüe. Así, el vocablo “mito”, en quechua, es barro (tierra mezclada con agua para hacer adobe) mientras que en castellano se refiere a la noción de relato o cosmovisión de acontecimientos reales o ficticios. En otro momento SHL¹⁵ dice: “Yo quería irme lejos con unos comerciantes del norte, residentes en los puertos de “pedo” (supe) [...] por no oír más el fatídico nombre de Yayala” (24).

¹⁵ SHL. Esta sigla se usará para denotar al narrador-personaje (Sardaniel Huámbar Lordigo).



Aquí el vocablo “pedo” está usado como un juego metafórico que compara dos entidades diferentes “Supe” (puerto) y “pedo” (ventosidad). Ambos vocablos están imaginados en un sentido humorístico, porque, en realidad, no existe ningún puerto en el Perú, y posiblemente en el mundo, con ese nombre; aunque en la conciencia lingüística quechua oral andina “supe” tiene el mismo significado de flato. (32).

De manera que convendremos que el vocablo “supe” tiene más de dos acepciones en el contexto lingüístico peruano: El Puerto Supe, ubicado en la provincia de Barranca (Lima); “Supe” como verbo (pretérito indefinido); y, “Supe” como acepción quechua que significa “flato”. En este cruce de palabras hay una expansión lingüística y geográfica que incluye costa-sierra, pero expresado de un modo humorístico. De modo que, en la narrativa de J. José Flores no hay nada conclusivo ni normativo, sino diálogo coexistencial de índole plurivocal, usos que dislocan o descentran los significados desde un enunciado quechua o hispano.

3. LO CARNAVALESCO

Para Mónica Rector lo carnavalesco:

es un adjetivo que define cualquier situación en que haya una ruptura en el orden social y un rompimiento de atributos morales. Esta inversión aparente del orden social lleva a la identificación del carnaval con la apariencia del caos social, debido a una “posible” liberación de la conducta reprimida mediante los mecanismos que ordenan la vida en sociedad. Por tanto, el carnaval establece una fusión entre el mundo de la sociedad y el mundo de la fantasía, con el fin de eliminar la discontinuidad entre ellos (1989: 118).



De acuerdo a sus estudios el carnaval proviene de algunas celebraciones antiguas de los romanos como los saturnales, las bacanales y las lupercalias, y su referencia más antigua sería la sociedad griega.¹⁶ Las saturnales eran fiestas celebradas en honor a Saturno (patrón de la abundancia); las bacanales, festividades donde los griegos y romanos rendían homenaje a Dionisio (rey griego del vino) o a Baco (dios romano de la vendimia), en estos hechos se producían a veces actos de libertinaje y orgías; y las Lupercalias eran fiestas anuales celebradas en el mes de febrero en honor al dios Pan o Fauno. Pero, ¿qué se entiende por la carnavalización? En primer término, la carnavalización es una de las categorías de la poética social bajtiniana de naturaleza antropológica y social. El carnaval es un acontecimiento social, en el que todo el pueblo participa y vive; por cierto, una forma ritual. Además, constituye un espacio social y temporal de singularidad, donde las jerarquías y las diferencias humanas se explenan. Esta categoría bajtiniana es válida para analizar y explicar el discurso carnavalesco de HPA. Bajtín señala la importancia y la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, por ello dice:

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todos los festejos diversos de tipo carnavalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnavalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo a las épocas, pueblos y festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles [...]. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de

¹⁶ Según Mónica Rector “El origen del carnaval es desconocido y, por lo tanto, es un tema muy discutido. Los griegos ya lo celebraban el año 1100 a.C., de modo que es una de las festividades paganas más antigua” (1989:50).



conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. Llamaremos *carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura*. (1993:172; énfasis mío).

Es posible que J. José Flores, en HPA, no hubiera logrado recrear satisfactoriamente todo el acontecimiento socio-cultural de su época sin recurrir a la escritura diglósica (castellano y quechua). Dicho de otro modo, Flores no habría conseguido traducir el lenguaje festivo, vivo y de gesto carnalesco de la cultura dual de esencia andina al discurso verbal (español) si hubiera escrito únicamente en castellano. Tampoco habría logrado construir una obra con la dimensión artística y estética de texto literario. La práctica de transposición del carnaval al lenguaje literario en *Huámbar poetastro Acacau-Tinaja* es evidente, el ejercicio de la carnavalización le otorga singularidad literaria.

La noción teórica de Mijail Bajtín es amplia con respecto al carnaval, más específicamente, la carnavalización del arte y la cultura. El carnaval se entiende como una inversión de expresiones binarias a nivel social a efectos de la falta de prohibición de actos normativos presente en la historia del carnaval. En esta supuesta subyugación, según V. V. Ivanov (1998), la teoría semiótica del carnaval como una inversión de opuestos bipolares es de fundamento ritual, ya que los que se constituyen en la posición inferior deben aceptar de buen ánimo el cambio momentáneo. En HPA, estas exposiciones binarias: normativo-no-normativo, culto-popular, serio-cómico, sagrado-profano, muerte-resurrección, carencia-abundancia se contraponen y coexisten y se explanan ritualmente. Entre estos extremos existe un elemento catalizador



que regula como un signáculo ritual: la risa humorística, burlesca e irónica.

Por otro lado, en la perspectiva bajtiniana, el género carnavalesco encarna el espíritu del relativismo, en especial la parodia. Esto debido a que en su naturaleza dispone de libre experimentación de estilos, variedad de géneros y voces que hacen a esta categoría clave para analizar la estructura textual de HPA de indudable configuración carnavalesca. Pues esta imagen se percibe desde el momento en que el personaje-narrador, (SHL), relata su historia a su destinatario interno de la narración (su amigo *Tuertone*) en un ambiente de cantina:

-Salud, Burdoloza, y allá voy.

[...] Han pasado muchos años, sin embargo, todo lo recuerdo bien. Era la gran fiesta de la Virgen Candelaria, el 2 de febrero del año 1898, en mi pueblo "Mojadobamba" (Occobamba), con corrida de toros, repique de campanas y procesión. "chicharrón, pan, chicha, mujer para querer no mas ya" (chicharo, tanta, acca, huarme cuyayllapacna, y "el cuerno lleno llorando" (huaccrari hunta huaccastin), "de sentasentarse no más ya el pueblo había estado" (tiyatiyacuyllañam llactacca cachcascca) (7)

Mi alegría fue tan grande, "que nones piesito no más todavía me bailanee" (chucha)¹⁷ chaquimpallaracme tusurccocorccani), porque nunca se come ni se bebe mejor que siendo padrino de matrimonio (8).

La proliferación del discurso carnavalesco del personaje narrador está focalizada con una visión retrospectiva y con una pluralidad de lenguajes, enmascaramiento de personajes y el espacio geográfico. De otra parte, las costumbres andinas se incorporan y constituyen parte del

¹⁷ En este vocablo se advierte que hay un error de tipeo: debe ser "Chullan" (con un solo pie)



escenario ideal de teatralización del fenómeno del carnaval. Así estas manifestaciones culturales, por ejemplo, constituían parte importante de la civilización europea, como señala Burke “En la cultura tradicional popular europea, el escenario más importante era el de la fiesta: fiestas familiares, como las bodas; comunitarios, como las de santo patrón en la ciudad o la parroquia” (1991:257). En efecto, la novela *Huámbur poetastro Acacau-Tinaja* asume las fiestas como elemento organizador del relato y en su expresión de lo carnavalesco. El epicentro del carnaval es la realización de “la gran fiesta de la Virgen Candelaria el 2 de febrero del año 1898” en el pueblo de “Ocobamba”, que nos informa el narrador-testigo retrospectivo. En esta fiesta carnavalesca se produce todo un acontecimiento socio-cultural: “corrida de toros”, “procesión”, música (cuerno lleno llorando)¹⁸ donde se fusiona lo autóctono y lo occidental. En este sentido, la fiesta alcanza una expresión real e imaginaria. También se encuentran elementos pantagruélicos: chicharrón, pan, chicha, sexo y bebida en abundancia. Finalmente, el matrimonio costumbrista ofrece todo un acontecimiento social peculiar y muestra procesos previos: va de un hecho real hasta configurarse en un cuadro pintoresco que resulta cómico-realista.

Estas fiestas populares y la cosmovisión carnavalesca son integrales y concretas en la cultura andina. En Ayacucho:

Las festividades del carnaval incorporan a casi la totalidad de la sociedad ayacuchana. No existe ningún sector social que se margine de participar, aún cuando sus expresiones

¹⁸ “Huacrari hunta huaccastin” Sin embargo Aliaga y Palomino registran la siguiente traducción: “la trompeta de cuerno estaba llorando en todo el ambiente y el pueblo estaba tan lindo como para mirar y vivirlo intensamente” (1999:7)



mantengan diferencias. Solamente en la ciudad se puede observar una movilización general en la preparación del *sacha kuchuy*, comparsas, bailes, reuniones, en una convocatoria colectiva que atraviesa el centro de la periferia urbana (Vásquez y Vergara, 1988:37).

Obviamente estas festividades carnavalescas cumplían funciones diversas: desahogo social, descontento popular, renovación de esperanza, competencias de tradiciones culturales, prácticas rituales, manifestaciones de agradecimiento, etc. Y la realización de cada uno de éstos depende de la coyuntura política, económica-social del momento. En cambio, el carnaval en la cultura europea tenía casi una función puntual de protesta social, como advierte Lienhard: “Si el carnaval, en Europa, desempeñaba la función de válvula de escape del descontento popular, la de ritos andinos bajo la colonia no parece haber sido esencialmente distinta, como se desprende de una observación de Waman Poma de Ayala” (1990:133). Mijail Bajtín encuentra la presencia de la cultura popular y el origen de lo carnavalesco en Rabelais que es considerado por los críticos europeos como el escritor de “primer orden” y característico de la cultura Medieval.

Al respecto, este crítico ruso cita un juicio de Michelet: “Rabelais ha recogido directamente la sabiduría de la corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles de la gente común y los bufones” (1988:7). En HPA se observa que J. José Flores, recoge y recrea de modo singular toda una gama de la sabiduría popular de origen andina. También existen textos literarios, con las características referidas en el horizonte latinoamericano, como es el caso de la novela picaresca *El Periquillo Sarmiento* (1816) de Joaquín Fernández de Lizarde, que



consagra una variedad de discursos y memorias autobiográficas escritas en primera persona, lo que convierte al relator en protagonista de la historia que cuenta. Asimismo, en el contexto de la literatura peruana, se tiene a Felipe Guamán Poma de Ayala, autor de *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615), quien exhibe un lenguaje popular andino, disposición de paratextos ilustrativos y una libre experimentación de discursos narrativos. De similar naturaleza es *Pez de Oro* de Gamaliel Cuarta (1897-1969), libro original, que incorpora en su tejido discursivo más de un idioma nativo, este texto presenta una composición compleja, la cual dificulta su lectura y la comprensión semántica directa. Evidentemente, HPA de J. José Flores se ubica en la perspectiva de las obras señaladas; ofrece una configuración singular; por ello, las diferentes formas que la conforman tienen rasgos propios. Esta disposición parte de la ejecución escritural bicultural (castellano-quechua), en la que simboliza y enmarca el horizonte andino regional (Ayacucho-Apurímac). Sin lugar a dudas, HPA en su constitución hílica¹⁹ incorpora, a través de fragmentos discursivos derivados de la cognición del autor real, tradiciones, costumbres, ritos, adivinanzas, elementos folklóricos, etc. El narrador muestra un vasto discernimiento de la cultura popular andina y se nutre básicamente del habla popular. Esta mezcla de discursos funda una forma de expresar la “otredad” socio-cultural autóctona, diferente de los paradigmas establecidos por la cultura occidental.

¹⁹ García Méndez llama “dimensión hílica” con respecto a la novela, “como el conjunto de su masa verbal en tanto que constituido por fragmentos de discursos que tienen una existencia concreta fuera del mundo novelesco, que ese fuera sea o no la sociedad de referencia de la novela. (separata s/n p.15).




De modo que HPA es un texto carnavalizado, ya que en su estructura textual articula dos lenguajes formulados por el narrador *Huámbur*; también opone el lenguaje popular al lenguaje canónico-autoritario del poder: dialogía/monologismo; transgrede los preceptos de la religión católica y se burla de los personajes representados de la cultura dominante.

En suma, la poética social bajtiniana, como propuesta teórica, marca un giro radical en la historia de los estudios literarios. Pues Bajtín entiende el hecho literario como un fenómeno social; por tanto, la obra literaria no puede ser comprendida al margen del horizonte ideológico. En la visión dialógica de Bajtín, un texto literario no debe ser visto como un objeto aislado, porque éste es un discurso de un sujeto humano que interactúa con su entorno socio-cultural, ideológico etc. Y la carnavalización, como un uso de lenguaje, incorpora la relatividad y la ambigüedad para debilitar la unilateralidad oficial, como también las jerarquías y los valores sociales. En este sentido, la poética social de Bajtín es el marco teórico que orienta el trabajo, por ser una propuesta viable para analizar, explicar e interpretar HPA.



CAPÍTULO II

RECEPCIÓN CRÍTICA DE *HUÁMBAR POETASTRO* *ACACAU TINAJA* E IMAGEN DEL AUTOR



El objetivo, en este capítulo, es estudiar los componentes extratextuales que intervienen en la producción de HPA; es decir, el balance de la recepción crítica, la imagen del autor real y el contexto sociohistórico. En este sentido, J. José Flores y su texto HPA sólo ha sido estudiado hasta ahora, por uno que otro profesor de la Universidad de Huamanga, y no así por la crítica literaria nacional. En principio, todo saber humano establece diálogo tridimensional: primero, con el pasado (visión retrospectiva) luego, a partir del conocimiento del pasado, se interpreta el presente y se construye el saber nuevo; y, sobre la base del saber nuevo, se proyecta un saber del futuro (prospectivo); de este modo se conserva el vínculo histórico con la tradición cultural.



1. BALANCE DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

La recepción crítica de la novela *Huámbur poetastro Acacau- Tinaja* examinamos teniendo en cuenta el planteamiento de Fernández “Ninguna crítica seria puede obviar la sistematización de las interpretaciones y de los enfoques anteriores a ella misma. Si lo hiciera, desconocería profundamente el estado de la cuestión y caería en el vacío. De ese modo, la crítica perdería sus indudables lazos históricos con la tradición y toda verdadera crítica es dialógica” (1996:23). Si ésta es la premisa básica, conviene interrogar ¿por qué HPA fue ignorada por la crítica?, ¿por qué permaneció en la marginalidad? La desatención o exclusión de HPA por la crítica literaria tiene que ver, en primer lugar, con su naturaleza bilingüe castellano-quechua que la ubica fuera de la horna de la tradición literaria. En segundo término, por ser un relato que se produce en los contextos andinos, además las prácticas literarias como HPA siempre ha sido objeto de disensión por la crítica literaria oficial, centralista y limeña. En tercer lugar, la explícita prohibición y encubrimiento de la circulación por la curia romana, luego la desaparición física del autor real. Estas causas históricas impidieron su difusión y por cierto la atención de la crítica.

La bibliografía crítica sobre HPA es bastante exigua. A partir de la edición pirata por la década del 80 en Ayacucho revive el interés por la lectura e interpretación semántica y crítica²⁰, básicamente, en el seno de la

²⁰ Umberto Eco distingue “entre interpretación semántica y interpretación crítica o si se prefiere interpretación semiótica” (1992:36). Lo que quiere decir, que la interpretación semántica o semiótica tiene que ver sólo con el llenado de significado, mientras la interpretación crítica trata de explicar las razones estructurales del texto.



Universidad de Huamanga. Como es natural, el propósito es contribuir a una historia de la crítica y delinear las naturales diferencias, como también coincidencias con los estudios habidos hasta ahora sobre la única novela de J. José Flores. Así, las primeras apreciaciones corresponden a dos prólogos y a dos textos interpretativos de reciente edición, los cuales serán explorados críticamente en orden cronológico:

- a. Héctor del Pino (1933)
- b. Héctor Flores Samanez (1989)
- c. Víctor Tenorio García (1998)
- d. Elmer Aliaga y Gedeon Palomino (1999)
- e. Julio Teddy García Miranda (México, 2002)
- f. Biblioteca ayacuchana (2004)

A) HÉCTOR DEL PINO

Sin lugar a dudas, el prólogo de Héctor del Pino, en la edición inaugural de HPA (1933), establece un primer acercamiento al lector real con el texto en términos de literatura; es decir, advierte que el texto HPA es novela. Así, de entrada asevera que HPA es “una novela breve de costumbre andina”. Esta aseveración se considera como un acierto de Héctor del Pino, pese a que él no tiene formación literaria. De ello se advierte cuando Del Pino induce a observar sólo lo evidente: “[...] no hay que buscar en la obra primigenia de Flores, novedades de conceptos, ni rebuscamiento de forma”. Más adelante refiere que HPA es como un: “trozo de vida serrana, volcado en el papel” (3). Sin duda, Del Pino se equivoca al apreciar a HPA como reflejo mecánico de la realidad



empírica, verificable en la vida real, lo cual es falso. Al respecto: “Iser considera que el rasgo distintivo de la literatura es la ausencia de una correlación exacta entre los fenómenos descritos en los textos literarios y los objetos en el mundo de la “vida real” y, como resultado de esto, la imposibilidad de verificarlos” (Fokkema, D. W. 1992:176)

De otra parte, Héctor del Pino demanda atender el uso del lenguaje; ciertamente, tiene razón cuando observa que el fenómeno lingüístico en HPA “es digno de atención”. Asimismo, tiene asidero cuando puntualiza que HPA “es una de las certeras observaciones del autor”. Estos señalamientos constituyen, sinceramente, el mayor mérito de Héctor del Pino. Resulta, pues, relevante el hecho de haber utilizado creativamente como recurso estilístico, en diálogo cultural, dos códigos idiomáticos (castellano-quechua) en la construcción literaria de HPA. Precisamente, este hecho singular hace que HPA sea una de las primeras novelas de escritura dual (castellano-quechua) en la historia de la literatura peruana de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en la región Wari-Chanca.

Desafortunadamente, Héctor del Pino no logra explicar el hecho lingüístico y los actos del habla al interpretar el uso del lenguaje en HPA, dirá que se trata de un lenguaje “bárbaro y pintoresco, de un “Dialecto que sólo puede entender quienes conozcan el quechua” (3). La comprensión de Héctor del Pino es limitada. No logra leer que en HPA no sólo se constata la presencia del español dialectal regional, sino también normas estándares, neologismos, modernismos, locuciones, etcétera y que el quechua que se usa en la novela es de la variedad dialectal-chanka y en



situación diglósica²¹. Por lo que sostenemos que HPA fija el inicio del proceso de hibridación en la literatura escrita andina, entendida como dos conciencias lingüísticas (castellano-quechua) en diálogo. En este proceso se mezclan, básicamente, dos visiones del mundo con significados y valores culturales diferentes y es una de las categorías del procedimiento de creación de la imagen del lenguaje en la novela que Bajtín lo define así:

¿Qué es la hibridación? Es la mezcla de dos lenguas sociales en el marco del mismo enunciado, es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social (por una o por otra). En la novela, esa mezcla de dos lenguajes en el marco del mismo enunciado es un procedimiento artístico intencional (más exactamente, un sistema de procedimientos) (1991: 174).

La multiplicidad del lenguaje, la entonación dual, la intencionalidad creativa, los puntos de vistas sociales, en cada enunciado de HPA son evidentes y axiomáticos. Bajtín a esta configuración lingüística denomina heteroglosia²² teniendo en cuenta la noción de la lengua como diálogo vivo. De hecho, HPA simboliza un segmento de tiempo-espacio histórico de la realidad lingüística nacional. Es más, plantea una mirada retrospectiva en cuanto a la configuración lingüístico-cultural de los

²¹ En el *Diccionario de Lingüística* de Jean Dubois y otros encontramos más de una característica. Diglosia equivale a toda situación de bilingüismo, en otras ocasiones se da el sentido de situación bilingüe, en la que una de las dos lenguas presenta un estatuto sociopolítico inferior y, diglosia como la aptitud de un individuo para hablar correctamente una lengua diferente a su lengua materna (1979:197).

²² Graciela Reyes señala que “Bajtín estudió este proceso dentro del marco teórico de la estilística: hablo de estilos (tipos sociales del lenguaje), propuso una estilística sociológica y se dedicó a verificar el funcionamiento de la heteroglosia en la novela, forma literaria idónea para representar, estilizado (es decir, expuesto), el dialogismo inherente al lenguaje y al pensamiento” (1990:133). La autora cita a Bajtín para responder a sus reflexiones sobre los lenguajes que componen la heteroglosia, su origen y la existencia real del lenguaje.



departamentos de Ayacucho y Apurímac, donde muestra la existencia de monolingües hablantes del quechua con diferentes modos de habla y grados de aprendizaje del español. HPA, ciertamente, logra registrar ese espacio lingüístico-cultural en el proceso de integración y comunicación nacional.

B) HÉCTOR FLORES SAMANEZ

Héctor Flores anota de manera escueta, en el sentido de que HPA es “una de esas raras formas literarias” que capta “las costumbres andinas” (1989:6). A los personajes construidos los percibe como actores reales y verificables. La intelección de Flores sobre la naturaleza particular de HPA corresponde a esa óptica realista; por eso vislumbra lo evidente, lo extratextual, lo sociológico y no explica lo textual, únicamente percibe los segmentos previos: autor y su correferencialidad subyacente.

C) VÍCTOR TENORIO GARCÍA

Víctor Tenorio explica de manera sistemática la estrategia estructural de HPA. Luego ensaya, a partir de los datos previos: autor, texto y contexto, una lectura personal, descriptiva y deconstructiva (1998:69-112). En esta lectura subyace en cierto modo la imaginación intuitiva en la aplicación de la noción de lo carnavalesco como categoría de análisis. Ingeniosamente particulariza a la obra HPA en los siguientes términos: “la novela diglósica: *Huámbur poestastro Acacau-Tinaja* tiene un carácter picaresco” (Ibíd). Sin duda, HPA es de naturaleza diglósica y



de presunción picaresca, lo cual no quiere decir que todo el material literario-verbal sea estéticamente picaresco. Más adelante, de modo iterativo insiste que HPA es “La única novela picaresca peruana, y porque su carácter diglósico lo convierte en la única narración de su especie en la orbe”. De hecho, en esta percepción hay un *ethos* de exageración; porque, una obra es única, nada es repetible en el tiempo-espacio histórico.

Obviamente, HPA está configurada sincrónicamente en el horizonte andino (Wari-Chanka), como única novela de naturaleza diglósica (castellano-quechua), escrita en la tercera década del siglo XX. Empero, resulta por lo menos discutible que sea la “única narración de su especie en la orbe”. Pues existen, si tomamos en cuenta la convivencia de lenguas nativas con el español, sean estas lenguas en situación dialectal en los diferentes pueblos andinos, por ejemplo *El Pez de Oro* de Gamaliel Churata; una novela atípica, excéntrica al igual que HPA, aún más densa y plural, en cuyo discurso se entrecruzan más de dos idiomas: castellano, quechua y aymara.

De otra parte, Tenorio subraya acertadamente el proceso de enmascaramiento, polifonía y la parodia. Lamentablemente, no desarrolla en el análisis esa perspectiva teórica. Esto debido a que desconoce los presupuestos teóricos o los conceptos nucleares de dialogía, polifonía y lo carnavalesco planteados por Mijail Bajtín. Proponemos que HPA se caracteriza 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-jocoserios en un nexo profundo con el



folklore carnavalesco; además, lo burlesco y la risa popular constituyen el sustrato de la literatura carnavalesca.

D) ELMER ALIAGA y GEDEÓN PALOMINO

Aliaga y Palomino reeditan la novela *Huámbar poetaastro Acacau-Tinaja* y hacen el estudio socio-literario bajo el título “*Huámbar...: una novela de fortunas y adversidades al modo del autor*” (1999: 138). Esta reedición lo hacen pese a la expresa prohibición del autor J. José Flores quien advierte “Prohibida la reproducción” (1933:2) La reedición presenta un formato que regulariza la escritura diglósica de HPA al español estándar, en 561 notas a pie de página, expresiones quechuas traducidas literalmente, por el narrador al español y del español al quechua, con el propósito de encubrir el sentido real e impregnarle una construcción artística singular. Esta regularización desde luego significa un riesgo en tanto que no refleje plenamente el sentido original. Sin embargo, se entiende que hubo la intención de promover y difundir la lectura dentro del contexto nacional. Tras la voluntad filológica, Aliaga y Palomino explica el contenido de HPA, siguiendo el modelo de análisis de Tenorio (1998), destacan que “En el ámbito de la literatura, la novela es la única con características bilingües y diglósicas de lenguas de uso alternativo, de elementos subversivos por sus rasgos contestatarios, irreverentes y de género literario, de varios elementos humorísticos y folklóricos, carnavalescos, etc.” (1998:139). Llama la atención el hecho de que este trabajo se inspire en el estudio efectuado por Tenorio y no se le cita pese a que el texto circuló un año antes. Hereda de Tenorio en su



análisis la carencia de una propuesta teórica y a lo largo de todo el libro no existen las referencias bibliográficas, ni la bibliografía. En suma, Aliaga y Palomino pretenden tomar distancia de la caracterización hecha por Tenorio como novela “picaresca”; contrariamente, consideran a HPA como una novela de dimensión discursiva “neopicaresca” porque presenta “elementos irreverentes, folklóricos, anticlericales y carnavalesca” (1999:151ss), aunque para nosotros lo picaresco, se entiende como una figura risible en la estrategia discursiva de HPA (cf.Cap.III.4).

E) JULIO TEDDY GARCÍA MIRANDA (México, 2002)

“Huámbur: Migración y Prestigio” (García, 2002) es un interesante estudio publicado en México. El estudio está planteado desde la perspectiva antropológica y de modo específico aplica “la dialogia que propone la etnografía postmoderna [...]” por eso dice que “Leer Huámbur era como leer una etnografía dialógica que describía la cultura de una comunidad en la voz de sus actores” (García, 2002: 43). Y admite que la novela *Huámbur Poetastro Acacau –Tinjá* ofrece múltiples lecturas. En efecto, HPA puede ser estudiada desde diferentes puntos de vista; puesto que la obra, a través de un sistema lingüístico diglósico, representa los diversos aspectos cotidianos de la vida de una comunidad sincrética de los andes. La representación de los aspectos comunitarios no responde a una estética indigenista, sino constituye una expresión cultural auténtica, narrada y protagonizada por los mismos sujetos del mundo representado.



En este sentido, la observación de García Miranda es pertinente cuando señala que:

No se trata de una novela de corte indigenista como las de aquella época, en las que se veía a los indígenas desde una perspectiva romántica, patriarcal y altruista. Tampoco se trata de un sentimiento de lamento o de lástima por la situación en que vivían los indígenas, ni mucho menos de un intento de redimir al indígena de los malos tratos a los que eran sometidos por los hacendados, las autoridades religiosas y los representantes al gobierno (Ibíd. 44-45).

En resumen, el estudio antropológico de García Miranda explica algunos aspectos como la relación del hombre con sus divinidades, los rituales y las relaciones sociales. Y nos permite ampliar y esclarecer la interpretación de algunos elementos carnavalescos de la novela HPA.

F) BIBLIOTECA AYACUCHANA

Recientemente, HPA ha sido reeditada bajo la colección *biblioteca ayacuchana* por ediciones Altazor (Lima, 2004). Esta edición, desafortunadamente, es incompleta porque ha obviado partes estructurales del texto, como:

- a) La ilustración de la portada donde se muestra la imagen física de *Sardaniel Huámbur Lordigo* (hacendado) y su narratario “confidente” *Burdoloza Tuertone*;
- b) Todo el prólogo de J. Héctor del Pino, (1933:2-6).
- c) El paratexto cuatro donde aparece el subtítulo a modo de epígrafe, donde dice:

Huámbur
Poetastro
Acacau Tinaja



Las Aventuras cómico-trágicas de *Sardaniel Huámbur Lordigo*, relatados a su camarada *Burdoloza Tuertone*, con traducción literal y a su modo, en gran parte, del quechua al español (7).

- d) También, los 12 dibujos ilustrativos han sido excluidos arbitrariamente en este texto reeditado, no obstante que estos paratextos aportan signos culturales de comunicación de la cosmovisión andina. En estos paratextos se observan imágenes físicas caricaturizadas (indumentarias típicas de la época, hábitos o vicios, instrumentos musicales y escenarios), entre otros. Estos retratos visuales constituyen parte de la estructura textual de HPA con sus respectivos títulos; 1) En la portada se visualiza la imagen del narrador (*Huámbur*) y el narratario (*Tuertone*) bebiendo el aguardiente, posiblemente; 2) El “Contrato de matrimonio” entre el cura *Yayala* y *Huámbur* (padrino); 3) El “Matrimonio de Bernaco” celebrado por el cura *Yayala*; 4) El “Brindis y discurso de *Huámbur*” en plena fiesta del matrimonio; 5) La imagen de “*Yayala* en el Tondero campestre”; 6) “Las bofetadas de *Yayala*” a *Huámbur* por querer retirar a su hija Romana de la fiesta y por el discurso injurioso de éste; 7) Primer “intento de suicidio” *Huámbur* al enterarse que *Aledaida* ha sido embarazada por otro hombre, por lo que pretende suicidarse, 8) “La bienvenida en la que *Huámbur* es recibido por sus compadres con música y canto en Andahuaylas; 9) “La tunda de *Huámbur*”; 10) Escena donde *Huámbur* es trasladado “De la morgue a la cárcel”; y, 11) “La remisión de *Huámbur* a Lima”. Aquí éste es conducido por el policía Cornelio a la ciudad de Lima, para ser internado en un



manicomio; pero SHL escapa y logra “la dulce libertad”. (83). En suma son 11 paratextos obviados (ver anexo 1).

Por otro lado, sin ninguna justificación consigna el supuesto nombre completo del autor de HPA (Juan José Flores), pese a que en los textos originales aparece como J. José Flores. No existe documento alguno que demuestre que la “J” sea la abreviatura de “Juan”. Adicionalmente, en el interior de la primera solapa se consignan datos biográficos (nombre completo, lugar de nacimiento y que es hijo de un general español) arbitrarios. Asimismo, en la contratapa (parte exterior) glosa apreciaciones generales a modo de síntesis; en realidad provienen de los estudios de Tenorio y de los editores Aliaga y Palomino. De manera que podemos concluir que la edición de la “biblioteca ayacuchana” no ofrece ningún aporte para la discusión de HPA y su lectura no es fiable.

2. IMAGEN DEL AUTOR HISTÓRICO: J. JOSÉ FLORES

No existe testimonio categórico sobre la vida de J. José Flores²³ en Ayacucho ni Andahuaylas, salvo de la procedencia familiar. Entonces ¿cómo reconstruir la imagen del autor de HPA? El objetivo no es hacer biografismo, ni confundir literatura, autor y referente, sino reconstruir una imagen aproximada a partir de los datos

²³ Los datos acerca de la figura de J. José Flores, su obra y personajes recreados en HPA han sido recogidos a través de entrevistas y encuestas a personajes de Huamanga y de Ocobamba (Andahuaylas). Estos personajes son: José Salvador Cavero, natural de Huamanga (1912), sacerdote, profesor y escritor de 82 años; José Antonio Sulca Effio, natural de Huamanga (1938), ex docente de la Universidad de Huamanga, profesor de lenguas y literatura y poeta e Inés Virginia Acosta Chávez, natural de Ocobamba (1946), profesora cesante de 58 años. Esta profesora manifiesta que su padre conocía a los hacendados J. José Flores, Daniel Aybar Rodríguez y al cura Manuel Ayala pues este último era párroco en Ocobamba.



obtenidos de los familiares cercanos y contemporáneos al autor. Esta reconstrucción de la imagen del autor implica el conocimiento previo del autor, el texto y el contexto, entendimiento que permitiría: “Hacer una lectura científica de un texto en su contexto, es decir, hacer una lectura probable” (Redondo, 1995:4).

En esta perspectiva se analiza el texto HPA, y para validar lo señalado se tiene como fundamento la noción de Bajtín, quien en su conocido texto *Estética de la creación verbal* expresa la idea de correlacionar texto con la imagen del autor real y la comparación de éste con el personaje construido. “No niega en lo absoluto la posibilidad de una confrontación científica productiva de las biografías del personaje y del autor, así como la comparación entre sus visiones del mundo, procedimiento útil tanto para la historia de la literatura como para el análisis estético” (1982:18).

Así los estudios literarios, desde la década de los 70 del siglo pasado, han tomado en cuenta los aspectos contextuales del texto literario. Dado que los textos no aparecen al margen de la vida social (González, 1990:59; (Espino (1996) 2004:cap.I). La novela *Huámbur poetastro Acacau-Tinaja* tiene motivaciones en causas sociales reales, por esta razón nuestro análisis, se apoya en la noción de la confrontación entre la biografía del autor y el texto, así se recurre a los testimonios de los familiares de J. José Flores y los relatos literarios existentes.

A partir de los informantes, descendientes de J. José Flores, como Héctor Flores y Roberto Flores, bisnietos del general J. José



Flores, presidente del Ecuador entre los años 1831-1845, ha sido posible reconstruir la imagen del autor de HPA. Héctor Flores Samanez, dueño de la hacienda “Laguna” (Pacucha-Andahuaylas) y ex-presidente ejecutivo del Directorio de Surmeban, es el informante de primera línea. Éste respondió a una carta del profesor Juan Pablo Arias en 1992, acerca de la semblanza de su progenitor Jorge Flores Ramos, al referirse sobre la procedencia de la familia “Flores”, escribe:

Respecto a la familia Flores, el primer Flores que llegó al Perú fue el Coronel Don Carlos Flores, procedente de Quito - Ecuador, en donde su padre el General Juan José Flores fue presidente de ese país, durante catorce años. Juan José Flores fue venezolano de nacimiento y llegó a Quito como un prócer de la independencia, pues pertenecía al círculo de los generales íntimos del Libertador Simón Bolívar, como lo eran el General Páez, el General Sucre y otros.

Al ser destituido por un golpe de Estado la familia de Juan José Flores fue desterrada a diferentes países, razón por la que su hijo el Coronel Don Carlos Flores llegó primero a Ica, casándose con una dama iqueña de apellido Prada, luego por razones de negocios se afincó en el fundo Ccoyahuacho de San Jerónimo - Andahuaylas, donde formó familia y radicó hasta su muerte (ver anexo N° 2).

Asimismo Roberto Flores Leiva, sobrino de J. José Flores autor de HPA, afirma que efectivamente J. José Flores es nieto del General J. José Flores e hijo del coronel Carlos Flores, cuyo lienzo con la imagen de éste se observa en el anexo 3. Por otro lado, Roberto Flores manifiesta que en el entierro de su padre don Ricardo Flores Guardia conoció a su tío J. José Flores quien le propuso vivir con él, pero no aceptó. En aquel entonces, J. José Flores (tío) le obsequió su retrato con su firma y fecha “*Ocobamba 24 de setiembre de 1931*” (ver anexo 4). De modo que, Héctor Flores y



Roberto Flores coinciden en señalar sobre la procedencia de J. José Flores, pese a que ellos no se conocen. En efecto, la imagen del General J. José Flores está registrada en la historia de Ecuador:

Juan José Flores: nació el 19 de julio de 1801 en Puerto Cabello en Venezuela. Desde muy temprana edad sintió mucha afinidad por la carrera de las armas[...] El 13 de mayo se firma el acta en el que el Departamento de Ecuador se separa de Colombia y forma un Estado independiente con el nombre de Ecuador; el general venezolano Juan José Flores es nombrado jefe de la Administración del Ecuador. [...] Muere en la isla de Puna de un ataque de uremia el 1 de octubre de 1864²⁴.

Ahora se trata de responder a las siguientes interrogantes ¿por qué llegó el Coronel Carlos Flores hasta Andahuaylas?, ¿qué razón hubo para afincarse en Andahuaylas? Respecto a la primera interrogante, se tiene la sospecha que fue para evadir una posible persecución por parte del nuevo gobierno ecuatoriano, después del golpe de Estado. En cuanto a la segunda demanda ésta tiene relación con la “seguridad personal” y por ello la ubicación geográfica y naturaleza privilegiada de Andahuaylas, constituyó un lugar ideal para tal efecto. Por su ubicación geográfica. En tal sentido, Milciades Montoya tiene acertada noción cuando afirma acerca de la geografía apurimeña: “La topografía de la provincia al igual que todo Apurímac, es sumamente irregular, accidentada, abrupta y caprichosa, a decir del sabio Raimondi: “como papel arrugado”, o como dijera el estudioso Luis Boudin al referirse al difícil y accidentado hábitat de los

²⁴ WWW.fuerzasarmadasecuador.org/español/historia/1830-1912flores



pobladores de la región: “allí todo era inferior excepto el hombre” (1998:9).

El fundo “Ccoyahuacho” está ubicado en el distrito de San Jerónimo (Andahuaylas), valle prodigioso bañado por el río Chumbao, lugar donde se afincó el coronel Carlos Flores. Andahuaylas, ciertamente, es la zona más atractiva del Departamento de Apurímac, en la actividad ganadera y pecuaria. Pues, muestra de ello, algunos hacendados desarrollaron notable actividad en dicha línea, entre ellos: David Samanez Ocampo, ex-presidente del Perú, Coronel Carlos Flores y J. José Flores. Este último se convertiría en uno de los terratenientes más importantes de la zona, hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Pero, ¿quién fue realmente J. José Flores en el contexto Ayacucho-Apurímac? Una primera cuestión que se plantea es cómo nos acerca al sujeto del discurso; es decir, al sujeto productor del texto. Consecuentemente, ¿cómo construir la imagen de J. José Flores no habiendo testimonio escrito alguno sobre él? Es más, no existe documento alguno que permita obtener datos reales, como del lugar y de la fecha de nacimiento, instrucción educativa, etcétera. La primera referencia sobre la imagen de J. José Flores se encuentra en el prólogo del texto HPA; en éste J. Héctor del Pino, dice:

Flores no es, precisamente, un escritor. Es un hombre de acción que, a golpe de voluntad y perseverancia, ha domeñado a la fortuna y conquistándose espectable situación económica. [...] Pero, eso sí, un hombre de acción, inteligente e instruido, dotado de agudo espíritu burlesco, que ha sabido captar los aspectos cómicos del incipiente medio social en que vive (1933:3).



Por otra parte, en una reedición y estudio por Aliaga y Palomino, en lo referente a los datos biográficos de J. José Flores, encontramos la significativa afirmación:

[...] 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 pródigo; por el contrario, desde niño se le subestimó y prohibió el aprendizaje de lecto-escritura; fue tratado como un siervo más. (1999: 149).



Sin embargo, estas afirmaciones carecen de objetividad documentaria. Así, sobre el apellido materno *Gutiérrez* y lugar de nacimiento Parinacochas (Ayacucho), no existen huellas testimoniales. Estos datos no han sido registrados, porque J. José Flores viene a ser hijo de una relación extramatrimonial, de manera que la afirmación de Aliaga y Palomino resulta inconsistente. Los hijos “naturales” de los terratenientes y clérigos, en la época colonial y feudal, han permanecido en el anonimato; pues, esto constituía parte de la conducta de los personajes aludidos.

Pero la evidencia de la sombra de J. José Flores está en la versión de sus coterráneos, como el caso de Hildebrando Ibáñez (San Jerónimo, Andahuaylas), de 89 años, también compañero de estudios de José María Arguedas en Abancay. Este personaje afirma que conoció a J. José Flores, y que su imagen está representada por el escritor andahuaylino Jorge Flores Ramos, en el cuento “La



Palmada” (1989), donde aparece como el personaje Don Luis. Aquí un fragmento:

Don Luis después de un rato de silencio en que pareció reconcentrar sus recuerdos empezó su relato así. “Un día acompañaba a mi padre, abuelo tuyo, en un largo viaje. Esa vez no había carreteras.

Día tras día había que seguir a lomo de bestia por parajes interminables. Tu padre y el mío iban montados en soberbios caballos de paso. (Flores, 1989:479).

De modo análogo se ha ubicado a otro contemporáneo de Hildebrando Ibáñez, el profesor Vidal F. Ochoa Salazar, autor de *Celajes de Andahuaylas* (1989); en este texto literario se encuentra un relato con el título “Don José”. Al respecto, Hildebrando Ibáñez asevera que el relato en referencia constituye una reproducción aproximativa de la figura de J. José Flores. En efecto, la estampa inicia:

Don José un personaje controvertido e interesante, que llegó amasar ingentes riquezas a costa de una explotación sistemática y cruel a la gente de su hacienda y comunidades circunvecinas; en su afán desmedido de lucro [...] volvió a Ocobamba con algo de dinero y en la quebrada de Huaynabamba compró una acción de un fundo, ese fue el inicio de tanta prosperidad.” (Ochoa, 1989:9).

En consecuencia, la configuración de la imagen de J. José Flores es evidente en los dos textos aludidos; don Luis es personaje en *Palmada* y como don José en *Celaje de Andahuaylas*. De modo que los referidos textos son fuentes documentales para el trabajo, y por esta razón se reproducen parte de ambos relatos testimoniales (ver anexo 5).



A partir de los informantes familiares directos de J. José Flores y los relatos testimoniales inferimos sobre el autor de HPA los siguientes hechos:

a) J. José Flores es hijo natural y, como tal, sufrió desarraigo por parte de su padre, el coronel Carlos Flores;

b) No accedió a una instrucción educativa formal. Sin embargo, habría recibido una educación individualizada a cargo de un preceptor, lo cual en la colonia era una práctica, y en la feudalidad se siguió estas pautas. Pues, sólo así se explica el grado de cultura alcanzado, si se toma en cuenta el espacio socio-cultural en que vivió como sujeto histórico;

c) 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 original de HPA el año 1931, *in situ* “Monte Líbano”, (hacienda Mozobamba), lugar donde escribió, puesto que se encontraba listo para su publicación²⁵.

²⁵ Esta afirmación se ha obtenido de Roberto Flores Leyva quien nos concedió una entrevista el año 2002 en su casa de Jr. 2 de Mayo N° 343. (Huamanga)



3. CONTEXTO REGIONAL

J. Héctor del Pino señala en el prólogo de HPA que Flores “Es un hombre de acción” (1933:3). Interesa explicar ¿por qué hombre de acción? La idea de “acción” en J. José Flores tiene que ver con su índole pragmática, atributo que le permitiría convertirse en un hacendado protagónico y manuscritador del único texto literario atípico. Pues, en el contexto “serrano” era una práctica corriente de los educadores inculcar sentencias a sus alumnos, como ésta: “Planta un árbol y escribe un libro”. De manera que J. José Flores ha cumplido con ello, pese a que no tuvo acceso a una educación formal.

Pero ¿por qué escribió J. José Flores HPA un texto de naturaleza excéntrica? Sin duda, J. José Flores, hombre protagonista y de acción, escribió HPA para responder a ciertos hechos causales de su entorno social, cultural y político. Verbigracia se sabe que el cura Manuel Ayala, hacía notar su autoridad religiosa, aludiendo de modo explícito en sus homilias sobre la explotación de los campesinos por los terratenientes²⁶. De otro lado, es posible imaginar el conflicto entre los hacendados por la tenencia de la tierra. De manera que la de Flores es una escritura cuyo contexto es

²⁶ Próspero Nuñez director del diario “Paladín” quien en vida nos aceptó una entrevista en su casa del Jr. Grau N° 709, el año 2004 (Huamanga); sin embargo no aceptó grabar dicha entrevista ni responder la encuesta por estar delicado de salud. Pero sí respondió a la pregunta que se le formuló ¿es cierto que el cura Ayala y el hacendado J. José Flores eran enemigos y se atacaban mutuamente? Al respecto, manifestó que era cierto el conflicto entre estos, por eso Ayala aprovechaba las celebraciones de las “misas” en las fiestas patronales para atacar a J. José Flores.



la disputa por el poder y la hegemonía entre los hacendados y el clero en el contexto regional (Ayacucho-Apurímac) (ver anexo 6). La génesis de la escritura de HPA se debe a una posible respuesta a esos ataques, al conflicto de poder y a hechos personales de J. José Flores. En efecto, la réplica lo plasmó a través de un proyecto mayor ¿Cuál? un texto literario *sui generis* en el que tejió un discurso destronante y burlesco, y con singular dosis de humor.

Salvador Cavero, sacerdote ayacuchano de reconocida trayectoria como escritor, y Próspero Núñez, periodista y director del primer diario de la región “Paladin” (1963), coinciden en señalar algunas características de Flores: hacendado “sin igual”, “poderoso” e “inteligente”. Por esto se sabe que no respetó ninguna ley, incluida la religión católica, por el contrario edificó su propio *modus vivendis*, bajo el lema: “hospitalidad, inteligencia, trabajo y fue un explotador cruel” (Ochoa, 1989:9).

El conflicto entre terratenientes y clérigos tiene una raíz histórica que data desde la colonia con el surgimiento de las haciendas en manos de eclesiásticos. Esta figura no habría cambiado según Virgilio Galdo: “A lo largo del siglo XIX serán los sacerdotes los principales acaparadores de tierras—“chacra curacuna”—resultando que la dependencia ideológica de los nativos hacia los sacerdotes resulta mayor que hacia cualquier autoridad a través de bautizos, matrimonio, misas, entierros, etc.” (1992:130). Sin lugar a dudas, la iglesia era una institución de poder, como tal, incuestionable de todo punto de vista. Muestra de ello, en una ciudad pequeña como Huamanga, se



edificaron 33 iglesias en la época colonial. Por tal razón, J. José Flores no se enfrentó directamente a los personajes de la iglesia. Pero en la configuración contextual de J. José Flores se advierte claramente el conflicto entre los terratenientes, por un lado, y por el otro, entre el hacendado y el cura. J. José Flores imagina una estrategia mucho más intelectual, cultural y artística ¿Cuál? Elaborar un texto literario bilingüe: castellano-quechua de naturaleza nada tradicional. De este modo, expuso todo su ingenio para hilvanar un texto ficcional, y con ello enmascaró lo evidente a través de un discurso carnavalesco.

Así, la edición de HPA no tenía un fin económico, ni figurativo, sino obedecía a un propósito predeterminado: destronamiento, burla y ataque puntual a los personajes reales; en todo ello, subyace la risa como burla. Para la consumación de los propósitos señalados, el texto HPA fue distribuido gratuitamente y de modo personal por J. José Flores en el ámbito regional. Pese a la distribución gratuita, la lectura de HPA ha sido restringida y, en cierto modo, en secreto debido a la referencialidad contextual. Los clérigos fueron los primeros en reaccionar, puesto que se vieron representados; sin embargo, no tuvieron argumentos para responder a una gran imaginación literaria.

En la noticia historial del texto HPA existe una anécdota, que aún mantiene viva la población de la región, y de manera testimonial se observa en el relato “Don José”: “Una de sus concubinas se chasqueó cargando alegremente dos cajas cerradas, se imaginó que contenían



billetes, se sorprendió con desconcierto, al descubrir que eran los libros de la producción de Don José que en parte permanecían guardadas” (Ochoa, 1989:21). Esto nos permite presumir que J. José Flores no sólo amasó fortuna económica, sino también fue hombre adelantadamente ilustrado para su época y espacio social.

La recepción crítica de HPA ha sido de carácter local; tanto que hasta ahora, ignorada por la crítica literaria oficial. Por otro parte, la sombra de J. José Flores fue posible reconstruir a partir de informantes familiares y coterráneos de éste y dos relatos testimoniales existentes. Y la escritura de HPA obedece a causas sociales, a las disputas del poder entre hacendados y curas, de allí su naturaleza contestataria.



CAPÍTULO III

LA NATURALEZA AMBIVALENTE DE LOS ELEMENTOS CARNAVALESCOS

[...] esta risa es ambivalente, alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (Mijaíl Bajtín)

En este capítulo se estudia la naturaleza ambivalente de los elementos carnaavalescos de la singular novela HPA escrita, ocasionalmente, por el hacendado J. José Flores. La risa, la ironía, el humor, la parodia y la figura picaresca son elementos carnaavalescos que se usan para configurar ambigüamente la realidad sociocultural y, al mismo tiempo, para provocar risa en el discurso narrativo de HPA. Dichos elementos permiten recrear un mundo, un universo discursivo en el que aparece la cultura popular como generadora de la cultura folclórica oral que se opone y, a la vez, dialoga con la cultura hispana escrita.

Con respecto a la cultura popular, Bajtín explica que esta cultura, al enfrentarse con la oficial, se unifica con ésta, pero también la separa. Este



proceso de enfrentamiento cultural, de modo paradójico, opera en un escenario específico: la plaza pública, donde transcurre el carnaval. En este espacio público, el pueblo desbordante manifiesta gestos, imágenes populares, expresiones ambivalentes y carnavalescas en un lenguaje real y vivo; también establece un tipo de relación comunicacional de elogios e injurias (Bajtín, 1988:139-149). En esta perspectiva bajtiniana, Martín Barbero también entiende que el lenguaje que se construye en la “plaza pública”, sin restricción de los lenguajes oficiales, porque es allí donde aflora el “vocabulario y ademanes” que trasuntan ambigüedades, generando un ambiente de libertad (2003:87).

Esta naturaleza ambivalente de los elementos señalados es evidente en la construcción discursiva de HPA, ya que en esta obra aparecen dos sistemas lingüísticos opuestos que se parodian en el proceso discursivo, produciendo sentidos extravagantes y ambiguos a partir del sincretismo lingüístico-cultural: castellano-quechua, en el nivel de la escritura. De tal modo que, el proceso discursivo edifica dos visiones del mundo andino en forma de diálogo; aunque, los significados y sentidos son transgredidos y resultan ambiguos por el mecanismo de transcripción literal del castellano al quechua y del quechua al castellano.

En esta operación escrituraria subvertida subyacen elementos culturales (*huatuchis* o adivinanzas, *tratanakuy* o insultos, apodos o sobrenombres) que caracterizan al mundo andino. En estos elementos culturales hay manifestaciones irónicas y ambiguas.



1. LA RISA

La risa, desde la cultura clásica, ha sido objeto de reflexión; pero desatendida por los científicos y humanistas. Por eso se encuentra diferentes nociones y explicaciones, como se observa en el estudio de Koestler: “De acuerdo con el criterio de Aristóteles – compartido por Cicerón, Descartes y Francis Bacon – la risa estaba relacionada íntimamente con la perversidad y la degradación, [...] Max Beerbohm, descubrió “dos elementos en el humorismo del público: deleite en el sufrimiento, desprecio de lo que se ignora” (1975:106).

La risa, en principio, más que una emoción primaria y biológica, es algo exclusivo del hombre, un producto de la cultura al que las clases dominantes miran con desconfianza y, con frecuencia, reprimen con energía, temerosas de su enorme poder. En palabras de Colombes, “la risa implica de por sí una victoria sobre el miedo, un acto de libertad por el cual el débil capta el punto débil del fuerte, su talón de Aquiles, y dispara hacia él sus dardos” (1997:313). Se presenta como una contracultura que toma a la vida como algo siempre abierto, inacabado, a lo que ningún discurso, ninguna institución puede fijar.

La risa es un medio de expresión de la cultura popular. En ese sentido, Bajtin señala que el sujeto de la risa es el pueblo, y el lugar de la misma, la plaza pública, en la que la verdadera risa se manifiesta como expresión de dolor y de protesta. Bajtin, tras realizar un estudio amplio de la risa en la cultura popular, identifica la existencia de la risa carnavalesca:



La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (1988:17).

Existen diferentes matices de la risa: desde la risa perversa, degradante y de fruición a la risa carnavalesca universal y ambivalente. Particularmente, en el presente capítulo se estudia el último tipo de risa, porque en HPA la risa carnavalesca será goce y simultáneamente degradante y constituye el principio constructor fundamental de la obra de J. José Flores.

La naturaleza de la risa ambivalente en esta obra responde básicamente a su disposición textual, en la que intervienen dos sistemas lingüísticos: andino e hispano. El discurso carnavalesco que organiza J. José Flores proyecta una risa ambivalente a partir de la combinación inteligente de dos idiomas estructuralmente diferentes.

Ahora bien, si se considera que la risa ambivalente es la propuesta básica en la estructuración de HPA ¿por qué J. José Flores imaginó un texto profundamente provocador de la risa ambivalente? y ¿por qué “causa” risa la lectura de HPA en la instancia receptora? Para responder a estas preguntas asumiremos dos relatos de tono testimonial que revelan la imagen de este hacendado. A continuación se reproduce el primer fragmento:

La actitud canallesca de este vil hacendado no queda allí, bien se puede aplicar lo dicho por Varona “El hombre es la



fiera más temible que aprendió a reírse para disimular su ferocidad nativa” [...] tuvo también enemigos por rivalidad en asuntos pasionales, hasta llegó a escribir una obra costumbrista en la que aparece como personaje central de su enemigo Manuel y otros a quienes satiriza a su antojo, derramando el almizcle [sic], de su rencor y venganza.

Lo interesante es que pinta con originalidad las costumbres de Ocobamba. Las traducciones que hace del quechua al castellano y viceversa, a su manera como quien piensa en quechua para expresar en español, dan origen a giros y disloques lingüísticos para gozar de risa, esto es para aquellos que hablan quechua. (Ochoa, 1989:18-19).

Las referencias sobre las conductas y problemas sociales del autor real son explícitas: “vil hacendado”, “fiera”, “enemigos y rivales”. Además, Ochoa entiende que los escenarios transgredidos y los disloques lingüísticos provocan risa. Precisamente, a partir de esta contextualización de HPA, se entiende que la imagen recreada del protagonista central de la novela corresponde al hacendado J. José Flores que aparece en conflicto permanente con su rival y enemigo: el cura Manuel.

Por otro lado, en el segundo relato *La Palmada*, escrito por Jorge Flores Ramos (sobrino de J. José Flores), al igual que Ochoa, reconstruye la figura del autor histórico de HPA en el personaje don Luis. Este personaje don Luis trata de “hacendado” al cura, pero en un sentido figurativo. Hecho que el mismo, más adelante, de modo categórico, afirmaría su hegemonía absoluta en la región, como se puede observar en el siguiente fragmento:

-La Hacienda del cura-dijo Don Luis al desembocar por la esquina, volteando la vista.

-¿También tiene propiedades?



-Y bien saneado. Allá por donde aparecen esas cruces señaló la otra orilla - está su otra hacienda.

-Más parece un cementerio

-y efectivamente lo es.

-¿Y la hacienda entonces?

- Ahí la tienes sembrada de muertos.

-¿Y la segunda?

Don Luis señaló riendo la iglesia. Él no trabaja ni siembra. Cosecha solamente. Cuando los hombres nacen, se casan o se mueren, le es indiferente: cobra siempre. Y esto todos los días” (1989:480).

Y es una gran verdad: en la Hacienda y en los pueblos vecinos tengo una influencia completa; soy Juez y Corte cuando se demanda justicia, Diputado y Parlamento cuando se trata de dar disposiciones u ordenes; soy Ministro de Estado y Presidente y Gobierno... y a veces, - rió burlonamente - soy hasta prelado y Dios... y no te miento, mi voluntad se hace [...] (Jorge Flores, 1989:495).

Ambas llamadas constituyen una señal para comprender y responder a las interrogantes planteadas en la página anterior. La novela HPA está escrita desde la óptica de un terrateniente “poderoso”, desde esta postura, J. José Flores crea este singular texto para reírse y burlarse de sus imaginados enemigos y rivales pasionales, evidenciando sus defectos físicos, vicios y hábitos, condición social e incluso problemas lingüísticos. Por estas razones, los personajes en HPA están recreados intencionalmente sobre la base de personajes reales: la figura de un cura (*Manolo Asnovil Yayala*), un hacendado (*Sardaniel Huámbur Lordigo*), un policía (*Cornelio Vergara*) y una mujer (*Aledaida Pitorrez*) aún presentes en la memoria colectiva regional. Esta mujer fue objeto de disputa entre el cura y el autor real. Sin embargo, esta referencialidad fue hábilmente ficcionalizada a través de un enmascaramiento escritural.



A continuación se presenta algunos mecanismos de producción de la risa ambivalente y sus canales de expresión: los sobrenombres o apodos estigmatizados, burlas, adivinanzas o *Watuchikuna*, *tratanakuy* o insultos:

Voy a desarrollar unas ideas básicas sobre estos recursos lingüísticos-narrativos que constituyen los elementos vehiculizadores de la risa ambivalente en la novela HPA. Con relación al *apodo* o sobrenombre, usado en esta novela, vemos que este recurso sirve para suplantar la identidad de los personajes reales, es decir para, convertirlos en personajes ficticiales y que, como tal, funciona “como una “puerta” para estudiar las relaciones socioculturales” (Vergara, 1997:15). En este sentido, los *apodos* en HPA, están formulados a partir de los defectos físicos o aspectos conductuales de los personajes imaginados para burlarse y reírse de ellos. Y la producción “de los apodos no puede ser entendida sin su articulación en la producción humorística en general” (1997:192).

Por otra parte, *Watuchikuna* o adivinanzas es otro de los recursos de construcción de la risa ambivalente en HPA y constituyen parte de la tradición oral andina²⁷. Esta manifestación cultural, en el mundo andino, ha sido y es una costumbre generalizada de entretenimiento en las noches monótonas y de interacción social.

Al tardecer o en las noches, la creatividad e imaginación de los campesinos permiten encontrar respuestas correctas a diversos enigmas. Sentados, formando

²⁷ Entendemos como “Los testimonios hablados y cantados, relativos al pasado y que se transmiten en cadena [...] situados en el espacio particular andino, donde no ha existido un desarrollo amplio y sostenido la escritura, nos encontramos con la tradición de las poblaciones indígenas se vehiculiza principalmente en forma oral, tanto en quechua como en Aimara” (Godenzzi, 1999:276)



círculo – si son varios -, o frente a frente – si son dos-, participan de una competencia intelectual mediante los Watuchis o adivinanzas quechuas (Raymundo, 2006:6).

El Tratanakuy o insulto, textualizada en la novela HPA como uno de los canales de expresión, es un rasgo distintivo de los departamentos de Ayacucho y Apurímac; se podría decir que es propia de estos departamentos andinos. Pues “se trata de una contienda ritual de insultos que se festeja en la noche de San Juan en las provincias de Huamanga y Andahuaylas. Dos participantes se encubren verbalmente de “excrementos” o se insultan mediante metáforas sexuales” (Lienhard, 1981:136) Lienhard rescata dos muestras de esta práctica ritual discursiva de *Tratanakuy* o insultos de los trabajos de José María Arguedas “Breves selecciones de insultos quechua” (IH:16) y desarrolla el siguiente comentario: “El desahogo verbal mediante metáforas escatológicas y sexuales no es, por lo visto, un patrimonio exclusivo de la “sensibilidad carnavalesca” europea, sino también una costumbre arraigada en determinadas zonas del Perú [...] el insulto no tiende a “liquidar” al adversario, sino provocar risa del público”. (Ibídem).

La observación de Lienhard nos parece poco cabal; pues hay que tener en cuenta, que en toda contienda “oposición” hay un vencedor. En este caso, si hay un “liquidador” (vencedor) es el que hace reír más, y el público no sólo ríe sino que aplaude en señal de reconocimiento al supuesto vencedor.

a) *Apodos* o sobrenombres estigmatizados:



Las aventuras cómico – trágicas de Sardaniel Huámbar Lordigo, relatados a su camarada Burdoloza Tuertone [...] (7).

Sacada la novia, me dirigí donde el cura Manolo Asnovil Yayala, indígena bien cerrado y avaro (8).

Obsérvese brevemente el mecanismo de construcción de estos sobrenombres: *Sardaniel Huámbar Lordigo* y *Manolo Asnovil Yayala* (cf. Cap.v). Ambos nombres y apellidos son transgredidos o enmascarados escrituralmente y transformados en apodos. El primer nombre y apellido del narrador-personaje correspondería a la imagen de un hacendado de nombre *Daniel Aybar Rodríguez*. Esta trasgresión está fijada por mecanismos de reducción y fusión de las palabras que tienen sonidos fonéticos próximos. Sarna más Daniel = (Sardaniel); el apellido Aybar está concentrado en Huámbar con varios sentidos: tonto, lerdo. De modo igual, Manolo es hipocorístico de Manuel, en tanto que al apellido Ayala se le ha antepuesto la “Y” = Yayala para encubrirlo y producir sentidos ambiguos. Este punto será abordado con mayor detalle en el capítulo V.

b) Burlas humorísticas:

- ¿De qué raza eres?
- Soy de raza orinar (hispana), es decir, española.
- ¿Y tu estado?
- Anormal, desde el momento en que amo a una muchacha “con acaba con mi corazón” (tucuy sonccooyhuan)
- Yo he preguntado eso ¿vienes a burlarte de un sacerdote “de grande asustarse”? (atún manchacunata) [...]? (10).

Las burlas son jocosas y expresivas en el diálogo con el cura. Las expresiones que actualizan las burlas, por ejemplo, son: “soy de raza



orinar (hispana) ¿-Y tu estado? – Anormal [...]” El vocablo micciona²⁸. Y las respuestas de SHL que las enuncia ante el sacerdote, constituyen burlas que destronan la imagen del cura, pero al mismo tiempo causan risa festiva.

c) Adivinanzas o *Watuchikuna*:

- Ahora van a adivinar la mía.
- ¿Qué cositas cuantositas, señorita?
- Asá
- “Dando vueltas no más que se empreña” (moyochcaspallachicoce).
- ¿Y a qué arrea? (imamantacc ccatin)
- A cosas de tejer.
- Eso es rueca, ¿no es verdad?
- Efectivamente, señorita. ¡Que perspicacia! ¡Que rapidez! [sic] (50-51).

Este canal de expresión-*adivinanzas* o *watuchikuna* se produce en una noche de juego entre SHL y una mujer en la casa de ésta. Esta práctica recreativa se entiende en el mismo sentido que Del Pino asevera en el prólogo de HPA “Los *watuchis* o adivinanzas, no pocas veces ingeniosas y sutiles que distraen las monotonías de las noches andinas” (1933:5). En el *watuchi*, el proceso de embarazo de la mujer está comparado con una rueca de hilar; es decir, la mujer se embaraza con sólo darse vueltas, según la visión metafórica andina.

En general, la práctica recreativa de los *watuchis* o adivinanzas pone de manifiesto que los hombres del espacio serrano los utilizan indirectamente para hablar de asuntos íntimos y sexuales, así como lo hace SHL cuando le habla a su interlocutora. El sentido del *watuchi* se

²⁸ cfr.: Diccionario Kechwa [...] Ispay (orinar. orines) como equivalente de “hispana” de acepción quechua, significa lugar donde orinar. (Guardia, 1980:71).



reconstruye a partir del contexto verbal y extraverbal en que se realiza el diálogo.

d) *Tratanakuy* o insulto:

-“Cállame allí” (opallahuay chaypi), “olla cabeza” (manca uma), “mazamorra seso” (api ñoccto), prefiero estar “con uno, con uno” (huchuan, huachuan), antes de volverme a unir contigo. (62).

En el *tratanacuy* citado, la expresión “olla cabeza” traducido literalmente al quechua es (*manca huma*) que significa cabeza hueca sin seso; y la expresión “mazamorra seso” es la traducción literal de la frase quechua: *apiñoccto*; esta expresión, en el contexto quechua, es una construcción metafórica que significa torpeza o desinteligencia.

El *tratanakuy* o insulto es una costumbre andina que aún se practica en las festividades de “San Juan Bautista”, por ejemplo, en el aniversario del distrito de San Juan Bautista (Ayacucho) aún es posible observar esta práctica discursiva en la víspera del 24 de junio de cada año.

Ahora se explica la segunda interrogación: ¿por qué causa risa la lectura de *Huámbur* en el lector? En principio, esta singular obra está dirigida al lector bilingüe (quechua-castellano) que comprende el significado denotativo y los sentidos figurados de ambas lenguas. De modo que este lector, sin mucho esfuerzo, interpreta los mecanismos textuales y aprehende los sentidos imaginados de manera objetiva. Dado que “[...] cada enunciado de la vida cotidiana es un entimema socialmente objetivo. Es una especie de palabra clave que sólo conocen los que pertenecen a un mismo horizonte social” (Bajtín, 1997:116). En este



sentido, en el proceso de cognición, el lector real de la época percibió a los personajes simbolizados en la obra como seres identificables en la ficción a partir del marco referencial: la realidad, puesto que estos sujetos están configurados como objeto de burla para provocar la risa ambivalente en el lector, una risa llena de humor como también burlona y sarcástica. Para ilustrar mejor esta afirmación, se reproduce el siguiente fragmento:

Para extenderle mi poder, recordé a mi colega y antiguo camarada Pepe Serna. Salí a buscarlo y pronto dí con la placa donde se leía – “José La Serna, Notario Público”. Antes era José Serna, a secas, y de notario, su “La” se había aumentado “La” ninta yaparccocuscca. [sic] (49).

Aquí el narrador posiblemente aluda a la familia “Serna”, muy conocida en Andahuaylas. Pero, en la imaginación del personaje narrador se proyecta una burla al agregarle el artículo “La” al apellido Serna. Obviamente, esta expresión “La” ninta yaparccocuscca - cuya traducción al español que el propio autor hace es “su “La” se había aumentado” - es sarcástica porque connota, por lo menos, dos significados: (a) el notario se hizo aumentar el tamaño de su pene; (b) el notario habría añadido el artículo “La” a su apellido paterno, supuestamente, para demostrar su ascendencia de una familia española. Sin duda, dichos significados son interpretaciones ambiguas, por lo mismo, risibles. El segundo significado, además, revela un problema de tipo cultural e ideológico, es decir el prejuicio de superioridad de la cultura hispana respecto de la cultura autóctona. Pues, el sentimiento de superioridad, un problema racial desde la llegada de los españoles, ha sido y es evidente no sólo en el horizonte andino, sino también en la sociedad peruana en general. Muestra de esto,



en la historia peruana, no hubo un presidente cuyo apellido haya sido “Quispe” o “Mamani”, por ejemplo.

2. LAS HUELLAS DE LA IRONÍA Y DEL HUMOR

Sin lugar a dudas, en el cuerpo textual de HPA se halla de un modo u otro, el enfoque irónico y humorístico. En principio, la ironía y el humor están asociados a los conceptos nucleares de dialogía y carnavalización de Bajtín. Así, los elementos narrativos como personajes, espacio geográfico, hechos y creencias son exteriorizados, con frecuencia, con propósitos irónicos y humorísticos. En este sentido, el juicio de Helena Fidalgo, con respecto a la visión de Bajtín sobre el asunto, resulta esclarecedor: “las reflexiones de Bajtín respecto de la ironía son la base para considerar este mecanismo como un tipo peculiar de interacción entre lenguajes; ironías y parodia constituyen la forma más evidente y transparente de dialogismo y la primera manifestación de la dialogía en la literatura” (1994: 253).

La marca irónica y humorística en HPA es evidente, variada, sutil y a veces mordaz. Está mimetizada como una huella en el doble tejido discursivo (quechua-español), haciendo que se originen varios sentidos excéntricos, pero sobreentendidos por el lector bicultural²⁹ del espacio hermenéutico del autor. Estos sentidos insólitos se producen básicamente por la transcripción literal del castellano al quechua y viceversa. En esta operación lingüística se filtran la ironía, el humor y la risa poniendo en

²⁹ Considero lector bicultural a la persona bilingüe que tiene dominio coordinado o suficiente del quechua y el español; por tanto posee efecto cognoscitivo y cultural de textos diglósicos como HPA.



cuestión el lenguaje monológico y oficial, como se nota en la siguiente cita:

- ¿Aledaida querida? -
 ¿Sardaniel aborrecido? -
 ¿Qué haces allí que no te recoges a tu casa en tantos días?
 -Para broma, basta vámonos.
 -¿Broma? ¿Eso llamas tú broma? “Cada noche me estoy mandando hacer” (zapatutam rurachicu-chcani)
 -¿Y qué son de tus calzados que estaban casi nuevos?
 -¿Qué calzados nuevos he tenido yo? (62)

Como se observa, el narrador-personaje solicita a *Aledaida* en tono irónico, no exento de ternura, a que abandone la casa donde está refugiada y que deje de hacer broma. Pero ella responde con más carga irónica y humor: “¿Broma? [...] “Cada noche me estoy mandando hacer”, este segmento lingüístico resulta una traducción literal de la expresión quechua “*zapatutam rurachicuchcani*”, que aparece escrita entre paréntesis. Asimismo este enunciado ofrece doble lectura: por un lado, *Aledaida* estará ante una afirmación del tipo que sugiere “se mandaba hacer zapatos” el texto como expresión ambigua; por otro lado, alude a contextos diferentes al aparente, por eso podría establecer que tenía relaciones sexuales “todas las noches” con el policía *Cornelio Vergara*, rival pasional de *Huámbur*. Esto se sobreentiende por el proceso de contextualización verbal y extraverbal, el vocablo “*zapatutam*” es una palabra híbrida y aglutinada, de escritura quechua, alude al acto sexual (“cada noche”) y nada tiene que ver con mandar a hacer “zapatos”. Por eso, más adelante, *Sardaniel Huámbur Lordigo* manifiesta una actitud irónica bastante áspera al no poder rescatar a *Aledaida*, y al verse desairado expresa: “Que tal insolencia de esta mujer “dos tracero” (iskay



siqui), “picante uma” (hayacc uma). Sal de allí y vámonos, o te rompo las costillas”. (62).

En la construcción discursiva, el autor utiliza ingeniosamente el juego de palabras como recurso en el marco de libre invención narrativa. En este caso, el creador es el sujeto discursivo, que edifica la totalidad de la obra, entendiéndose ésta como enunciado. De modo que al creador le pertenece el artificio del juego de palabras y la selección de voces con propósitos irónicos. Al respecto Wayne Booth, en su *Retórica de la ironía* explica que “Los juegos de palabras de todas las clases están próximos a la ironía en cuanto que buscan una reconstrucción; todos ellos son más o menos encubiertos y la mayoría de ellos dan lugar a interpretaciones rigurosamente limitados o locales” (1989:55).

El juego de palabras en HPA es palmario. Se constata con mayor detalle en la construcción poética, en cuyos versos está objetivizado a través de iteración silábica y fónica de la palabra al final del verso, con lo que se logra una forzada rima perfecta. Aquí algunas muestras:

Mi querida mama usta,
 ñusta,
 devuelve el tongo,
 diptongo;
 en pago de este servicio,
 novicio;
 cada día traeré clientela,
 entretela.
 [.....]
 “Acacau – tinaja”,
 sonaja,
 bebiendo la rica chicha,
 salchicha
 [.....]
 pero yo amo nucho,
 Ayacucho,
 [.....]
 Sardaniel Huáambar Lordigo,



digo,
 Y no me arrepiento,
 miento (59-60)

Estos versos han sido compuestos por SHL bajo el título de “Acacau Tinaja” para “mama Usta” (vendedora de chicha de jora), con quien ha contraído deuda por la pérdida de un cántaro de chicha. Por este débito el tongo de SHL fue retenido por la comerciante. Sin embargo, ésta ofrece condonar el adeudo y devolverle el tongo a cambio de que le componga versos para ella. En esta construcción, los juegos de palabras son formas peculiares de interacción con el lenguaje y la realidad.

De esta manera, en todo el proceso lingüístico está acuñada la imagen irónica, porque “el hablante irónico no sólo quiere decir lo contrario de lo que dice, sino que quiere decir muchas cosas a la vez: presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto” (Reyes, 1990:139). En efecto, el narrador básico enuncia en estos versos con más de un sentido, ya que encadena diálogos ambivalentes con sus interlocutores. De ahí que la risa ambivalente está impresa en la voz del narrador-personaje, sobre todo, cuando éste demuestra vanidad de poetaastro; sin embargo, desde la perspectiva del sujeto de discurso es poeta “astro” (buen poeta), pero desde la función del objeto de discurso, mal poeta. En consecuencia, en la obra de J. José Flores no hay una sola expresión, una sola voz, una sola entonación, sino una visión plural.



3. LA PARODIA COMO SOSIA Y DESTRONAMIENTO

Para Bajtín la literatura carnavalizada recibe el influjo del folklore carnavalesco (1993:182). Por ello, la literatura vislumbra en grado diverso la imagen carnavalesca del mundo. Esta figuración se encontraría impregnada en los géneros cómico-serios que constituyen una muestra de esta literatura. De ahí que uno de los rasgos de estos géneros viene a ser la premeditada hilvanación de la heterogeneidad de estilos y voces. Desde luego, estos géneros cómico-serios se caracterizan por

la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodia de los géneros, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana, aparece ya un bilingüismo directo), aparecen diversas máscaras para el autor (Bajtín 1993: 153)

Todos estos géneros discursivos consignados para Bajtín constituyen los componentes particulares de la literatura carnavalizada. Obviamente, estas formas serán recursos narrativos en HPA que se instituyen excéntricamente. Entre ellos, los géneros intercalados: las cartas, discursos, recursos, testamentos, adivinanzas, dialectos regionales, bilingüismo, etc.; y se caracterizan por la estructuración mixta: prosa y verso. Esta arbitrariedad escritural está expuesta con diferentes grados de parodia y objetividad. Ahora bien, el recurso paródico está fijado por el autor como una sosia que suplanta a los personajes, ubicándolos en un “mundo al revés”, y cuando este remedo es meditado sobre los personajes se materializa en forma irónica (Foradellas y otros, 1992:311). En este



caso, J. José Flores se vale de este elemento paródico no sólo para reproducir y destronar, sino también para criticar y burlarse de los aspectos físicos y de los hechos de ciertos personajes reales que fueron sus eventuales enemigos y rivales pasionales.

Estos personajes parodiados están encubiertos con expresiva singularidad; entre ellos un cura (*Manolo Yayala*) libidino y beodo, un hacendado (*SHL*) de vida tradicional, un empleado (*Burdoloza Tuertone*) corrupto, un pésimo policía (*Cornelio Vergara*) “machista” y una mujer (*Aledadida Pitorrez*) con la imagen “carnavalizada”. Por eso el recurso paródico utilizado por el autor radica en que los personajes expuestos son imaginados ridículamente como autoridades con altos “valores morales”; a pesar de que poseen conductas censurables como la lujuria, el engaño, la extorsión, el abuso, la explotación, etc. Consecuentemente, estas conductas son ridiculizadas mediante la exaltación de sus actos en cuestión.

Se ha señalado que en HPA coexisten dos idiomas: el castellano y el quechua. Desde esta ubicación lingüística, los personajes se desplazan idiomáticamente en un plano dual, uno que refracta el efecto la parodia y el que es objeto de ésta; por eso en el proceso dialógico, algunos personajes demuestran ser bilingües subordinados, otros bilingües coordinados. A continuación leamos algunas muestras de parodia de géneros discursivos intercalados:

a) Discurso en verso:

Señores, señoras y señoritas,
escuchenme un par de horitas;
esta es una fiesta de gala,
señor doctor yayala



[.....]
 Cedamos al señor cura,
 Cemental de sangre pura,
 Para que con perseverancia tal,
 Los enseñe la sana moral (14)

b) Carta de Huámbar.

Traposacasa”, enero 4 de 1898.
 Señorita Aledaida Pitorrez,
 “pescuezopuñete – Talavera.
 Mi adorada negrita y cada vez
 Más amada con pasión verdadera
 [.....]
 Sardaniel Huámbar Lordigo (33-35)

c) Discurso en prosa:

Después de poner en sus immaculados pies, el presente de mi rendimiento y humildad, le dije más o menos lo siguiente:
 -Ilustrísimo, Reverendísimo, Beatísimo y Sapientísimo Monseñor Doctor, Obispo; santo varón, Alta dignidad de la diócesis, magnánimo prelado de ejecutoriado Altruismo y Filantropía, Pastor infatigable de humildes y convencidas ovejas (48-49).

d) Testamento:

En el nombre del padre, en el apellido del hijo y en el apodo del Espíritu Santo, Amén.
 Item declaro, que soy católico, apostólico y románico; romano me suena mal, porque no soy de Roma ni gato tampoco (68).

e) Recurso en Verso:

Señor coronel prefecto.
 Sardaniel Huámbar Lordigo,
 Como el más respetuoso insecto,
 A Ud. me presento y digo:
 Digo mal; Manolo Asnovil Yayala,
 Que de presbítero, cura, sacerdote,
 Párroco, clérigo o monigote,
 Fué siempre para mujeres una bala [sic] (69)

La presencia heterogénea de los géneros intercalados demuestra los tonos y estilos plurales, que contravienen a la visión unitaria de los



modelos clásicos de la novelística. A partir de esta disposición literaria, el autor toma distancia creativamente de la práctica literaria tradicional, y, distanciándose de ésta explora su imaginación artística basada en la arbitraria inventiva escritural. Y a través de esta estrategia literaria ha logrado mofarse y desdeñar la imagen de todas las autoridades del contexto regional y, de modo particular, de los personajes de la iglesia. J. José Flores concretiza la obra de HPA con un doble objetivo: reflejar su opción espiritual e ideológica de hacendado “sin igual” y legar una herencia artístico-cultural a los lectores.

Los discursos y el recurso (solicitud) constituidos en prosa y verso son desbordantes por el uso de los adjetivos hiperbólicos en una aparente reverencia; sin embargo, en este gesto venerativo subyace la actitud anticlerical:

cedamos al señor cura,
 cemental de sangre pura
 les enseñe la sana moral [...] (14).
 Párroco, clérigo o monigote,
 fué siempre para mujeres una bala [...] (69)
 Ilustrísima... pastor infatigable de humildes y
 convencidas ovejas [...] (49).

En estos enunciados opera una evidente parodia de destronamiento de los personajes de la iglesia (cura *Yayala* y obispo de Ayacucho). De otra parte, los discursos epistolares de *Huámbur* y *Aledaida* ofrecen sentidos paródicos desde la trasgresión de los nombres de los lugares y escenarios geográficos. Así, la rotulación de las cartas en prosa y verso están tejidos con el cuidado rítmico y la rima perfecta. En efecto, para tal texto, el personaje narrador (HSL) hace un despliegue de su estrategia



poética. En cambio, en el discurso de *Aledaida* destaca la imagen diglósica de sujeto bilingüe incipiente y subordinado. El discurso diglósico de ella produce la risa burlona y lacerante.

En la obra, además del aspecto literario el uso incipiente del español con interferencias léxicas, fonéticas y sintácticas por el hablante de la lengua materna quechua no sólo es con objeto de burla, sino también con la finalidad de sanción psicológico-social. Esta situación tiene que ver con el fenómeno de la migración de los provincianos, básicamente, del campesino sin instrucción a la capital de la República: Lima. En este proceso ha quedado revelado el problema de identidad lingüística y cultural, el contraste entre castellano y quechua o entre costa y sierra, problema que son parte del conflicto dual de la realidad nacional.

Finalmente, el discurso testamental de evidente imagen carnavalesca, de SHL, parodia a un testamento de "No Carnavalón" que se lee en las fiestas carnestolendas andinas. En esta memoria final, el narrador-personaje (*Huámbar*) expone una marcada irreverencia anticlerical, poniendo en tela de juicio expresiones canónicas de la religión católica y la imagen sacerdotal.

4. LAS FIGURAS PICARESCAS

Los personajes construidos en HPA resultan imágenes que parodian a ciertos sujetos históricos del espacio andino, con sentidos de remedo, burla y destronamiento. En el uso de este recurso paródico subsisten otras figuras risibles provenientes de las tradiciones populares. En este mismo sentido, Medrano observa los postulados de Bajtin y expresa que "para el



crítico ruso existen tres figuras cómicas, extraídas del folklore popular, que constituyen uno de los principales vehículos del estilo paródico: el pícaro, el bufón y el loco” (Medrano, 1994: 327). La coexistencia de estas tres figuras son visibles en la constitución discursiva de HPA. En particular, se estudia la estampa picaresca porque este rasgo constituye un fundamento relevante en la estrategia discursiva de HPA.

Indudablemente, esta novela solitaria adopta ciertas estrategias narrativas de una novela picaresca. Pues, en la disposición narrativa se constata una suma de reminiscencias autobiográficas, focalizadas en primera persona, que permiten transfigurar al narrador en actor de los sucesos que narra. Precisamente, *Sardaniel Huámbra Lordigo* narra retrospectivamente su historia íntima; para tal efecto, construye su narratario explícito (*Burdoloza Tuertone*); quien ejecuta la escritura mientras beben “aguardiente de contrabando” en una noche de confianza. Estos personajes “reales” están enmascarados a través de un mecanismo de yuxtaposición de dos códigos lingüísticos en la escritura. La yuxtaposición lingüística responde a que el autor de la voz narrativa (SHL) posee competencia lingüística bilingüe: quechua-castellano, que le permite conocer ampliamente la vida de los personajes representados, el horizonte cultural, social, geográfico y la cosmovisión andina.

Respecto a lo picaresco, cabe destacar el estudio de Tenorio, quien particulariza y afirma de la naturaleza y la técnica narrativa utilizada en HPA:

Se trata de una novela picaresca contemporánea diglósica. Lo picaresco es incuestionable por cuanto resume la reunión de una serie de episodios protagonizados por un mismo personaje, técnica aditiva (relato encadenado), en la sintaxis



narrativa. [...] la focalización se efectúa en primera persona, como en “El lazarillo...” y otras obras de su género (1998: 80).

Desde la noción dialógica, el planteamiento de Tenorio es cuestionable o discutible, porque lo picaresco constituye una de las figuras cómicas, y es una de las vías del estilo paródico como advierte Bajtín. De modo que lo picaresco es un rasgo evidente en HPA, de esto no cabe duda; pero que sea una novela picaresca no. Se ha señalado que HPA tiene la disposición de la novela picaresca, por su rasgo autobiográfico; empero, ¿HPA es copia de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*? Pues bien, se trata de responder que “cada literatura presenta una configuración genérica singular, y las diferentes formas que la constituyen tienen rasgos propios que no se encuentran en las formas que, por otra parte, y de manera muy general, pueden corresponder a ellas en otra literatura” (García Méndez, s/f: 11).

En efecto, HPA ofrece una morfología peculiar en los niveles narrativos y secuencias semánticas, por la exposición plural de la realidad histórico-social y lingüística, aprehendidos en un tiempo y espacio geográfico real. Esta morfología obedece a una visión pragmática del autor real, de comunicar y difundir irreverentes ataques, desdenes y burlas a sus oponentes, objetivizando desde una postura bilingüe. Por esta consideración morfológica, HPA es una figura solitaria, por su naturaleza atípica en el imaginario de la producción literaria nacional en el siglo XX. Y este texto impar no es ninguna imagen imitativa de la novela picaresca española *Lazarillo de Tormes* u otros similares. Sin embargo, HPA consagra múltiples facetas (vervigracia, el retrato



picaresco del narrador-personaje “Huámba”) y otros rasgos narrativos de la novela picaresca, como observamos en las siguientes citas:

a) Narrador autobiográfico:

Voy a narrarte mi historia íntima, mi querido “Tuertone”
[...]

– Yo escribiré, Sardaniel, con el ojo sano y con el malogrado te miraré todas las veces que me brindes una copa, que espero sea a menudo (7)

b) Visión realista de la historia:

Era la gran fiesta de la Virgen Candelaria, el 2 de febrero del año 1898, en mi pueblo “Mojadobamba (Occobamba), con corrida de toros, repique de campanas y procesión... (7)

c) Faceta indigente del narrador pícaro

Esa vez yo era tan pobre, que por dinero estuve “ladrón de inculpar (sua tumpana). (9)

d) Castrador y mayordomo:

Yo gozaba de gran nombradía como castrador y me ocupaban todos (23)

Un buen día amaneció malhumorado mi patrón y armó líos por un huevo que era de una gallina fina “su mentira” (Ilullán), que estando a mi cargo desapareció, terminando por despedirme (24)

e) Vecino principal y poderoso:

Sepan cuantos esta carta vieren y no vieren
Como yó y nó como cualquiera, Sardaniel Huámba Lordigo, vecino principal y poderoso y único de “Mojadobamba”, provincia de Andahuaylas, Departamento de Ricohablador [...] (68).

f) Poeta egocéntrico:

Podía haber escrito poemas estupendas, para las mejores revistas del mundo y para las mentalidades más “exigentes”, si hubiese tenido papel y tinta [SIC] (32).



Nadie sabe lo que soy yó, pero eso nada me importa. Mis triunfos de lírida selecta están en los corazones femeniles (40)

g) Intérprete de huayno bilingüe:

“Que cuculi es este cuculi,
en nones pescueso con dos buches
su pico arrancado,
su cabeza rajada

(Ima cuculin cay cuculin,
Chullalla cuncapim iscay uytoyoooc,
picom chiptiscca,
Umay chitccasca. (178)

El procedimiento narrativo (yo) autobiográfico en HPA implica la contemplación y simbolización del mundo andino desde la perspectiva del narrador. El autor para tal proyecto construyó un narrador personaje (*Sardaniel Huámbur Kordigo*) y su narratario interno (*Burdoloza Tuertone*), ambos personajes son enmascarados y parodiados. El narrador protagoniza bajo la faceta de pícaro, por otro lado, la pretensión realista del autor es axiomática, si se ubica el texto en contexto histórico en el que fue escrito. El autor tiene pretensión realista porque aspira a reflejar de un modo objetivo, a partir de un acontecimiento real que viene a ser la fiesta costumbrista andina: “La Virgen Candelaria” celebrada en un espacio-temporal. A diferencia del *Lazarillo de Tormes*, el narrador-personaje en HPA es un protagonista de múltiples facetas: de origen pobre, de oficio castrador, mayordomo de hacienda, y a la vez vecino “principal y poderoso” y no “cualquiera”. Y poeta culto con pretensión universal; compone huaynos de naturaleza bilingüe y de diversos tonos: burlesco, satírico y romántico. Además, éste es astuto, hábil, viajero contumaz, concededor de pueblos, costumbres y recursos naturales; se vale



de todo tipo de artificios para sobreponerse frente a las adversidades aunque no encarna heroísmo o ideal alguno, salvo críticas, burlas y desdenes. En HPA hay una variada estrategia narrativa elaborada por un narrador-personaje de imagen múltiple. En esta estrategia, la ironía, el humor, la parodia y lo picaresco constituyen los recursos para la construcción de la risa ambivalente a lo largo de todo el relato.



CAPÍTULO IV

MECANISMO DE CONSTRUCCIÓN TEXTUAL

La hibridación intencional, orientada artísticamente, es uno de los procedimientos básicos de construcción de la imagen de una lengua. (M. Bajtin)

El hibridismo lingüístico, de hecho, es uno de los rasgos constitutivos de no pocos textos alternativos, factor de su marginalidad en términos de la comunicación. Tal hibridismo se nutre de todas las situaciones o productos de procesos de aculturación lingüísticas: no sólo del bilingüismo y de la diglosia, sino también de los lenguajes que se crean en el roce entre idiomas europeos y autóctonos.

Estamos, pues, frente a una típica situación de diglosia, con un idioma de alto prestigio (A) y otro de bajo prestigio (B). (M. Lienhard)

1. PROBLEMÁTICA TEXTUAL Y CULTURA ORAL ANDINA

Este capítulo examina los mecanismos de construcción textual observados en el cuerpo verbal de HPA. Se considera como punto de partida la escritura diglósica castellano-quechua. Pues J. José Flores, a través de esta escritura en su forma híbrida inserta la cultura oral andina a la vida nacional en términos de literatura. Este proyecto narrativo, uno de los procedimientos de la hibridación novelesca se funda en el lenguaje diglósico como producto del cruce organizado de dos conciencias lingüísticas diferentes (castellano-quechua), con el que construye la dimensión artística de este texto.

Para Bajtin una de las categorías en el proceso de la creación de la imagen del lenguaje en el arte literario es la hibridación. Ésta entendida como una mixtura intencional de dos lenguajes en el



marco del mismo enunciado o, dos conciencias lingüísticas diferentes (Bajtín 1991:175-181). Por tanto, los mecanismos de construcción a desarrollar en este texto diglósico son la configuración lingüística (español versus runasimi), la hibridación textual como transacción lingüística³⁰, el universo paratextual y el enmascaramiento como artificio estilístico.

La imagen de HPA como texto diglósico-hibrido se debe posiblemente a su extraña configuración textual en el que subyacen signos comunicativos sugerentes que bien podría corresponder a una conciencia artesanal³¹. Desde luego, nos interesa explorar esos sentidos, ya que plantean enigmas y mensajes plurales. Para este efecto, se toma en cuenta el juicio de Morson que corrobora el concepto de Bajtín, acerca de la novela. Y dice:

Bajtín sostiene que la esencia de la novela es ser anómala, es violar e invertir de hecho todas las reglas.

Para él la novela no es un género sino un antigénero, de lo que se sigue que tan pronto como una novela comienza a desarrollar reglas, otra comienza a parodiarlas, justamente como parodian todas las demás convenciones literarias y sociales (Morson, 1993: 216).

Ciertamente, HPA está circunscrito como un texto irregular, nada normativo, de esencia excéntrica que ha dificultado su lectura

³⁰ Uso este término para denotar un sentido práctico con el que J. José Flores a través de su narrador-personaje organiza y establece una suerte de contrato de dos sistemas lingüísticos (castellano-quechua) con el objeto de producir significados ambiguos y risibles.

³¹ Tzvetan Todorov y Pau I Bérichou (1991: 122), señalan acerca de la "literatura como hecho y valor" que han dedicado mucho tiempo al estudio de la poesía oral (tradicional o folklórica) francesa y española. En esta práctica literaria la ideología no tendría relevancia respecto de la conciencia artística. "No se trata aquí de un proyecto ideológico original, sino de esa conciencia artesanal que aspira en toda poesía a la pertinencia y a la belleza, y que se requiere igualmente de los poetas pensadores de la alta literatura".



y valoración. Este escollo fue evidente para el lector real de HPA en su publicación primigenia. Este lector, probablemente, no tenía la certeza de que leía a HPA como cuento, novela, testimonio o crónica, etc.

De aquí en adelante, se usa la palabra “texto” únicamente para aludir al texto literario, ya que el término del texto resulta difícil definir, por lo menos, así lo entiende Y. Lotman (1977). Esto considerando que “lo que caracteriza al texto literario es que establece una comunicación *sui generis*” (Segre, 1985: 42). De otra parte, Kristeva ofrece una visión evaluativa y de configuración, la cual es pertinente para comprender y explicar la disposición textual de HPA:

El texto literario atraviesa actualmente el rostro de la ciencia, de la ideología y de la política como discurso, y se ofrece para confrontarlas, desplegarlas, refundirlas, plural, plurilingüístico en ocasiones y polifónico a menudo (por la multiplicidad de tipos de enunciados que articula), presentifica la gráfica de ese cristal que es el trabajo de la significancia tomada en un punto preciso de su infinidad: un punto presente de la historia en que esa infinidad existe (1981:19).

La reflexión o precisión de Kristeva permite comprender la gama de discursos y el encadenamiento de los diversos enunciados que concentra el texto literario. Estos universos discursivos son evidentes en la edificación de HPA; por consiguiente, éste es un texto literario de característica diglósica y objetivizado desde una textura bilingüe: castellano-quechua. A partir de esta constitución dual reconstruye el universo andino, en el que conviven dos culturas en situación de contraste y diálogo. Además, enmarca un espacio



geográfico-cultural explícito (Ayacucho-Apurímac), por tanto, contextualiza un referente histórico real. En consecuencia, HPA constituye una primera muestra literaria de naturaleza cuasi bilingüe configurada en un referente histórico-geográfico señalado.

Asimismo, el texto de J. J. Flores evidencia el propósito comunicativo de reivindicación cultural desde una mirada histórica. Como creación artístico-cultural es importante para la confrontación productiva en la comunicación literaria. Ésta entendiéndose en permanente revisión de la historia literaria.

Entonces ¿cómo se produce esta comunicación? Y ¿cómo se construye? Ciertamente, estas demandas no son fáciles de explicar; sin embargo, se explica que una obra literaria no se circunscribe en comunicar significados denotativos o literales, sino signos connotativos y sugerentes. En este sentido, el texto literario es una construcción verbal de significados figurados, simbolizado mediante el lenguaje, y esto es “lo que hace del texto artístico una estructura semiótica” (Segre, 1985:170). Visto así el texto artístico, HPA es una construcción verbal, como tal, simboliza la cultura oral andina y constituye una forma artística de comunicación. Esta cultura es presentada como una identidad regional, porque la “[...] cultura surge de un estilo completo de vida” (Burke, 1991: 71).

Obviamente, en HPA se observa un conjunto de comportamientos humanos reales y manifestaciones organizadas que forman parte de la esfera de la vida y la comunicación. En síntesis,



HPA es un texto literario singular que construye discursivamente el horizonte andino comprobable.

2. CONFIGURACIÓN LINGÜÍSTICA: CASTELLANO VERSUS RUNASIMI

Para comprender la disposición lingüística de HPA es necesario responder a estas demandas: ¿por qué J. José Flores usó dos códigos lingüísticos (castellano-runasimi) en la elaboración de HPA? y ¿por qué runasimi y no el término quechua? Pero, antes conviene hacer algunas aclaraciones. En principio, ambas lenguas han cumplido la función de comunicación y de interactuar en una comunidad lingüística y espacio físico andino real, pese al sojuzgamiento del castellano sobre el quechua. Por supuesto, estas lenguas corresponden a dos culturas diferentes, una occidental con imagen gráfica y la otra, básicamente, oral (ágrafa).

El extenso territorio del Tahuantinsuyo, como se sabe, estaba conformado por áreas regionales diferentes y con sus respectivas lenguas locales y regionales. En efecto, los españoles constataron esta realidad idiomática de los nativos; de hecho que no sabían cómo se llamaban estas lenguas. Al respecto dice Rivarola: “en el que las ediciones anteriores hacen decir a Cieza que unos indios salvajes, que peleaban aullando en lenguas extrañas, luego de matar a su enemigo les tomaban a sus mujeres; iban “triunfando” a lo alto de los cerros, donde tenían sus castillos y allí hacían sus sacrificios a los dioses” (1990: 156).



Indudablemente, estas “lenguas extrañas” para los españoles eran las que formaban parte de las “tres lenguas generales, entendiéndose por tales a los idiomas con más difundidos prestigios y áreas de comunicación intergrupales, y que éstas eran: el protoquechua, el protoaro (o protojaqui) y el puquina [...]” (Escobar, 1977:32). Estas lenguas como instrumento de comunicación interactuaban en una relación horizontal; es decir, no había un estatus de privilegio una sobre otra. Sin embargo, el Imperio Inca tuvo que valerse de una lengua general, como instrumento de comunicación y de gobierno, para ese cumplimiento que debió ser el runasimi.

Pues esta conciencia lingüística subyace en J. José Flores, sobre todo cuando pone en la boca del narrador - personaje (SHL) la respuesta a la interrogación del cura:

- ¿Cuál es tu idioma?
- Yo poseo dos idiomas, castellano puro y “gente boca” (runasimi). (10)

La expresión “gente boca” es una traducción literal del quechua al castellano, como tal, trastoca la estructura verbal y el sentido comunicativo. En cambio, runasimi significa lenguaje humano como facultad de hablar. Consecuentemente, el término runasimi es una expresión quechua; no obstante, esta denominación no corresponde a los nativos quienes debían referirse a las lenguas habladas en el imperio. Contrariamente debió ser para oponerse al idioma castellano y tendría su origen en el establecimiento del orden



colonial, y no antes. Bajo esta designación se reconocía a las lenguas autóctonas habidas en el Tahuantinsuyo:

Runa simi” es una denominación surgida en contraste del “Castilla simi” (la lengua de Castilla) y que fue usada para calificar a la lengua de los indios (1).

Con este criterio “runasimi” habría sido la calificación para todas las lenguas aborígenes del Perú y no sólo para el quechua y el jaqaru. (Carranza, 1993: 15).

Así el término quechua y sus variantes (quichua o kichwa) ha sido objeto de estudio y fue centrado, básicamente, en aclarar la anarquía fonética de la “e” y la “i”, y que habría confundido quechua por quichua (Rojas, 1989:44). Esta expresión quichua fue materia de explicación desde la pertinencia etimológica que indica una zona templada-hábitat de los antiguos pobladores de la actual provincia de Andahuaylas. La indagación historiográfica de Cerrón-Palomino da claridad de esto.

Así, el por ejemplo el cronista Pedro Cieza de León (1553) 1962: XC, 239) se refiere a los quichuas como “una nación muy antigua y señores que eran desde provincia de Andabailas”, quienes habían sido sometidos por los Chancas. A estar por las informaciones, el territorio de los quechuas se extendía entre el Río Pachachaca y Pampas, en la cabecera alta del Apurímac, cubriendo gran parte de la provincia de Andahuaylas (departamento de Apurímac). (1987: 33).

Aquí, según Cerrón-Palomino, el término quechua habría sufrido adaptaciones léxicas por los gramáticos de la colonia, con el afán de condicionar a las nuevas situaciones de la conquista. De modo igual, en Andahuaylas establecieron acomodados de estratificación geográfica y nuevas formas sociales. Así el *puna runa* (gente de la puna) monolingüe quechua era el poblador o ayllu



de la zona más alta y frígida; el *kichwa runa* (gente de la quebrada) también monolingüe quechua, poblador o ayllu de clima cálido; y el *llaqta runa* (gente del pueblo) en situación de monolingüe y bilingüe (castellano-quechua), habitante ubicado en los valles o climas templados. En este último espacio se ubica la imagen del monolingüe castellano o del llamado “misti”, aunque en proporción mínima respecto del monolingüe quechua; es aquí donde surge históricamente el sujeto bilingüe. Los estudios de la realidad lingüística de Andahuaylas nos ofrece el siguiente dato estadístico “[...] en 1940, en la provincia de Andahuaylas ([...]) a escasos 193 individuos monolingües del S.M. castellano se oponen 60,611 monolingües del quechua y 9,339 bilingües” (J. María Arguedas, citado por Lienhard, 1992:96). Si estos datos han sido registrados en la década del 40 podemos imaginar que hacia 1931, la redacción de HPA ya estaba concluida y que es posible pensar en un lector bilingüe real.

La formación cultural de J. José Flores pertenece a ese reducido horizonte bicultural castellano-runasimi. Pues, a partir de esta conciencia lingüística dual recrea el mundo andino de su época. En este sentido, el lector real tuvo la impresión o ilusión de constatar HPA como un hecho verosímil, como una representación de la realidad histórica. En esta perspectiva, J. José Flores abrigó la idea de simbolizar la realidad empírica utilizando ambas lenguas, en situación paralela, a través de los préstamos lingüísticos. Sin esta operación filológica, el autor de HPA no



hubiera logrado expresar “el alma ni el paisaje tan genuinamente”, como dijera Arguedas.

Entonces la construcción diglósica del texto fue un logro, porque HPA “aprovecha los préstamos y calcos léxicos -quechuismo en el castellano, castellanismo en el quechua – que los lectores diglósicos reconocen inmediatamente” (Ballón, 1990:276). En efecto, la utilización del castellano y runasimi en la construcción de HPA, en particular, el uso de la lengua nativa responde a un arraigo cultural y a lo que Ballón estima en situaciones diglósicas “[...] lealtad lingüística de la zona, insertar las hablas diglósicas de los andes” (Ibíd.: 277). Esta fidelidad lingüística y la formación bilingüe de J. José Flores, probablemente, fueron adquiridas desde temprana edad y se profundizaría en el proceso de convivencia cultural, porque él permaneció en el mundo andino hasta su muerte, en el cual el runasimi fue la lengua de comunicación por excelencia. Para entonces “Los indios hablaban en quechua. Toda la sierra del sur y del centro, con excepción de algunas ciudades, es de habla quechua total. Los que van de otras regiones a residir en las aldeas y pueblos del sur tienen que aprender el quechua; es una necesidad ineludible (Arguedas, 1950: 71).

La práctica de la lengua nativa fue categórica en J. José Flores. Pues este uso lingüístico permitió comunicarse con el pueblo indígena, y de otra parte el castellano, idioma de prestigio, le dio movilidad social para conectarse con la cultura costeña-occidental y la modernidad. Puesto que él formó parte del espacio de los “señores” o “mistis”, ubicándose por encima de los otros hacendados y clérigos de la región. Sin embargo, sobre J. José Flores, pese a que él habría alcanzado clara notoriedad



económica-social, hoy, no existe ningún rastro material. Afortunadamente dejó “la voz y la huella” escrita (HPA), como un testimonio literario-cultural que perenniza un fragmento de la historia regional del país.

3. TEXTO HÍBRIDO Y TRANSACCIÓN LINGÜÍSTICA

HPA es un texto literario enigmático, básicamente, por la formalización escritural mixta (castellano-runasimi), y como tal, constituye una de las primeras muestras literarias de la cultura andina. En esta línea de creación literaria originaria destacan: el cronista indio Guamán Poma de Ayala y el novelista José María Arguedas. Ambos toman como referencia cultural los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, territorios dominados en el periodo pre-inca por la confederación Chanka (Lienhard, 1992:129-130). Los rasgos culturales del área regional en referencia, en las obras de estos autores, son históricos. Aquí una evidencia:

Dicha área en la que se superpuso el poder colonial español, es el espacio conformado por los actuales departamentos de Ayacucho, Huancavelica y gran parte de Apurímac [...] En la actualidad esta vasta región constituye todavía una especie de nacionalidad cuyos vínculos culturales o de unidad cultural, aparecen evidenciados en la unidad de la lengua y del folklore, especialmente del folklore musical (Vásquez y Vergara, 1988: 21-22).

De otra parte, Rama en el marco del regionalismo y cultura sostiene que el rasgo básico que define el área cultural Sur andino es histórico-cultural³². Sin duda, este rasgo formó en el pasado, el núcleo de difusión de la cultura quechua y también el bloque orgánico regional. J.C.

³² Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina* (1985).



Mariátegui denominó a los andes “bastiones” de la civilización inca³³. Lienhard considera al cronista Guamán Poma de Ayala como el inaugurador de la escritura híbrida; luego, a José María Arguedas. Sin embargo, Lienhard no tomó en cuenta en el marco de esta producción literaria a HPA de J. José Flores. Es posible que no haya leído el texto o en su defecto no lo consideró significativo. Cronológicamente, HPA es el segundo texto de escritura híbrida después de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala. Lo híbrido en los sistemas literarios de Guamán Poma de Ayala y José María Arguedas: “consiste en que el texto busca articular dos sistemas de expresión normalmente incompatibles, opuestos por su idioma, las concepciones espacio – temporales subyacentes, su origen histórico y, más que nada, la situación colonial o semicolonial” (Lienhard, 1992: 144).

De modo análogo, en HPA se constata el carácter híbrido, esto por la articulación de dos sistemas lingüísticos opuestos (castellano-runasimi). En esta hibridación se opera la traducción literal del runasimi al castellano, a veces en forma mixta (bilingüe), particularmente en la construcción de los huaynos. Pues, en la conciencia del narrador-personaje prevalece la lengua oral quechua: primero piensa en la lengua nativa, luego ejecuta la escritura en castellano.

La mixtura idiomática y la variada práctica verbal son axiomáticas en la construcción discursiva de HPA. Aquí lo occidental y lo andino es formal, como sistemas culturales opuestos; sin embargo, ambas culturas conviven dialógicamente. Además en este proceso lingüístico de

³³ José Carlos Mariátegui. *Siete Ensayos de la Realidad Peruana*. (1958).



hibridación están impregnadas múltiples conciencias en diálogo, en oposición al tipo de narración monológica. Este entrecruzamiento es de naturaleza extraña, porque opaca las fronteras de la comunicación textual, con la finalidad de provocar la risa burlesca y/o carnavalesca en el lector bilingüe. Este efecto humorístico y risible sólo se produce en el lector bilingüe quechua-castellano, como se observa a continuación:

“Me impresionó de tal manera la muchacha, que me enfermé con ‘querenearse’ (munapacuhuan)”. (11)

“Nos esperaba un gran banquete, pues el tío de la novia era ‘arremangador’ (ccollocc)” (12)

“y lo encontré, por mi felicidad, enfermo, “con orina arranca” (ispaytipihuan)” (16)

“Dile a Huámbur que Aledaida “ya se ha hombreado” (ñanccarirccocunña)” (21).

Obviamente, en estas muestras sorprende el uso extraño del lenguaje, en el que subyacen sentidos retorcidos, que subvierten la comunicación normal. Verbigracia, la palabra “querenearse” no es castellano ni runasimi, sino una palabra híbrida. Este vocablo “querenearse” presenta la siguiente morfología: quer (lexema), e (vocal temática), “ne” es equivalente a la sílaba “na” quechua, añadida en el lexema de *munapacuhuan* (enamorarse) y la “se” (pronombre enclítico del español). En efecto, esta construcción híbrida “querenearse” constituye una máscara de la palabra española enamorarse; el narrador la hibridó con el fin de oscurecer el sentido hispano y provocar risa en el lector.

El significado de este proceso lingüístico es posible comprender mediante el análisis del contexto verbal y extraverbal. Pues, el narrador-personaje (*Huámbur*) se “anonada” de la belleza física de *Aledaida*; luego,



se enamora obsesionadamente y cae enfermo de amor. Consecuentemente, “querenearse” es un castellano ampliado, pero es el resultado de la traducción literal del vocablo “munapacuhuan”. De modo análogo las expresiones: “arremangador” (ccollocc), “hombreado” (ñanccarirccocunña), “con orina arranca” (hispaytipihuan), tienen las mismas estructuraciones lingüísticas. La última expresión “ispay tipihuan” alude a la enfermedad de la “próstata”.

En consecuencia, HPA tiene un destinatario premeditado: lectores bilingües. Entre ellos, los supuestos rivales de J. José Flores, de quienes éste se mofa de modo sutil y a veces con sarcasmo hiriente.

4. CONTENIDOS PARATEXTUALES

Una lectura lineal nada imaginativa de HPA sería detenerse sólo en la historia o argumento; es decir, en la simbolización de los conflictos personales y sociales, entre los hacendados y el clero, evidentes en el texto. Por tanto, es necesario, y explicar el plano discursivo, de cómo se da la expresión, el lenguaje y sus procedimientos, y la vinculación con el plano del contenido o la historia. En tal sentido, el material de HPA ofrece una pluralidad de paratextos constituidos por elementos referenciales de la cultura andina.

Para examinar HPA es vital partir desde la decodificación semántica de los paratextos que acompañan como una antología de memorias. Para este efecto, se tiene en cuenta el estudio de Genette, con respecto de la disposición morfológica de un texto literario. Así en el exordio de su libro *Seuils* se constata que:



La obra literaria consiste exhaustivamente o esencialmente, en un texto, es decir (definición muy reducida) en una serie, más o menos extensa de enunciados verbales provistos de significados. Pero este texto se presenta raramente en estado de desnudez, sin el esfuerzo y acompañamiento de un cierto número de producciones, que puedan ser verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, las cuales, no siempre se sabe, si se deben considerar como parte de él, pero que, en todo caso lo rodean y prolongan precisamente para presentarlo, en el sentido más profundo; para hacerlo "presente", para asegurar su presencia en el mundo, su "recepción" y su consumo, bajo la forma (cada vez menos), de un libro. Este acompañamiento de amplitud y aspectos variables constituyen lo que yo bautizo como el paratexto.³⁴

Obviamente, este juicio muestra de manera general la fisiología integral de un texto literario. Luego, este crítico precisa que "El paratexto se compone entonces empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y de discursos de toda clase y de todas las edades que yo federo bajo este término en nombre de una comunidad de intereses, o convergencia de efectos que me parece más importante que su diversidad de aspectos" (Ibidem, p. 8)³⁵.

Indudablemente, HPA está constituido por una pluralidad de paratextos nada común en la literatura peruana. Precisamente, este texto está compuesto por 99 paratextos, conformado por el nombre del autor, título, prólogos, subtítulos que hacen referencia a problemas sociales,

³⁴ "L'oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa << réception >> et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs 1." (Genette, 1987:7)

³⁵ "Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergente d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspect." (Ibidem, p.8)



personajes típicos de la época, las costumbres, la fauna, la flora, el folklore, etc., complementándose con símbolos no verbales, como son los once retratos ilustrativos. Naturalmente estos dibujos aportan importantes signos de comunicación: personajes caricaturizados y escenas costumbristas que permiten visualizar con objetividad prácticas socioculturales andinas. Así, la participación del cura *Yayala* bebiendo y bailando en el matrimonio costumbrista es vista como una transgresión de los valores éticos- morales de la religión Católica. Esta figura conductual del cura *Yayala* está escenificada en un retrato adicional. (Ver anexo 7).

Asimismo, la imagen de los personajes se observa en la portada del texto, con nombres enmascarados: uno, hacendado (*Huámbur*) y el otro, empleado de la “Caja de Depósitos” (Banco de la Nación) como “*Burdoloza Tuertone*”. Este último, en su condición de empleado del Estado otorgaba “carta blanca” a los hacendados, no les cobraba los impuestos por la elaboración de aguardiente de caña que era negocio rentable de los hacendados en la región. A cambio de ello, este empleado recibía aguardiente (“cañacito”), precisamente, estos personajes aparecen retratados libando y bajo los efectos de este trago, se propone narrar su historia íntima:

Gracias Tuertone, salud. Este será el cañacito que mister Blekerman te manda semanalmente, por concepto de gratitud, por la “carta blanca” (9).

En suma, la pluralidad de paratextos en HPA es reveladora y elocuente. De modo que estos elementos representan y particularizan la cultura andina. Además, en el autor real subyace la actitud crítica,



contestataria y dialógica con su entorno social. Por consiguiente, HPA esta compuesto por un conjunto de códigos³⁶ que funcionan como una red de voces. Así, el discurso narrativo presenta una compilación variada de paratextos y una sinfonía de voces en diálogo.

5. ENMASCARAMIENTO COMO ARTIFICIO ESTILÍSTICO

Un estudio sobre polifonía textual explica que entre el hecho comunicativo y texto literario existe la diferencia que marca las nociones de uso y mención. El primero pertenece a un suceso lingüístico en que no es posible repetir las situaciones enunciativas; en cambio, la segunda define la acción que se lleva a efecto, cuando alguien relata o escribe el discurso que un narrador ficticio dirige a un narratario supuesto (Molero, 1994:339). Este estudio da cuenta del valor de ícono que tiene el discurso narrativo como imitador de actos, de enunciación, supuestamente ejecutados por otros enunciantes imaginarios.

En HPA, texto autobiográfico, se observa que el personaje-narrador actúa como sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. De este modo, relata su historia íntima en primera persona a su amigo "Burdoloza Tuertone", supuesto narratario. Aquí, el locutor y el narratorio están enmascarados artísticamente o encubiertos en un esquema ambiguo. En efecto, el enmascaramiento y ambigüedad en la escritura de J. José Flores

³⁶ Roland Barthes señala cinco códigos culturales, éstos se entrecruzan como tejido de voces en el texto narrativo. "El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras [...] "El código es el surco de ese ya. Al remitir a lo que ya ha sido escrito, es decir, al libro (de la cultura, de la vida, como cultura), hacer del texto el proceso de ese libro (1980:15-16).



constituyen un artificio estilístico, con ello funde una fisonomía original en HPA.

Este texto, de imagen autobiográfica focalizada en primera persona, toma distancia de la autorreferencialidad mediante el artilugio fonético, léxico y sintáctico. El artilugio en el nivel fonético se produce entre el apodo *Huámba*r y el apellido *Ayba*r por la proximidad de la última sílaba “bar” de ambas palabras. En este acercamiento, el apellido *Ayba*r está pensado por el narrador como Ay (hay) “bar” o cantina equivalente al apodo *Huámba*r. Pues, este personaje real *Daniel Ayba*r *Rodríguez* era un conocido beodo; por tanto, la burla es evidente. Luego, en el nivel léxico la expresión del lenguaje figurado es ingeniosa:

- Silencio te he dicho, carácter, silencio, carátula, silencio, Caracas, silencio, caracol, te callas o te reviento (15).

En los vocablos carácter, carátula, Caracas y caracol expresados con tono irónico y humorístico está impregnado el término “carajo”. Esta expresión se sobreentiende por el contexto verbal, es decir, el cura reacciona autoritariamente y con violencia verbal frente al discurso irreverente e injurioso de *Huámba*r. Y, en el nivel sintáctico se produce la hibridación mediante la traducción literal del sistema quechua al español:

Ciriaca, ¿recibes por esposo “a este a tu lado que para? (cay laruyquipe sayaccta).

-“Alegre no más ya me recibo (cusiscallañam chasquicune) -contestó ella. (12)

En esta cita, la interrogación del cura a Ciriaca “¿recibes por esposo “a este a tu lado que para” y la respuesta de ésta – “alegre no más ya me recibo” están expresadas en español, pero con la sintaxis quechua; desde



luego, estas textualizaciones híbridas provocan humor risible. Esta operación lingüística permite jugar con el sentido y el significado de las palabras recreadas. Ullman recuerda “que los juegos de palabras aporten un elemento garbo y de flexibilidad en el manejo de la lengua y que si se emplea con discreción, pueden proporcionar un valioso vehículo para el humor y la ironía, el énfasis y el contraste, la alusión y la indirecta, y una variedad de otros efectos estilísticos” (1976: 217).

El juego de palabra en el discurso de HPA es un recurso que enmascara la imagen de los personajes históricos de manera recurrente. Esto hace que el mensaje sea ambiguo; además, constituye un recurso que marca la alteridad de la identidad de los personajes reales. Este proceso escritural de enmascaramiento lo entendemos como plantea Kristeva: “Un movimiento perpetuo tiene, pues, lugar entre el autor y el actor, y viceversa, y el mecanismo de esta mutación está asegurada por un shifler o conector específico: la máscara, que es la marca de alteridad, el rechazo de la identidad” (1981: 232).

La máscara y la ambigüedad encubren la identidad de ciertos personajes reales; el narrador – personaje (Sardaniel Huámbra Lordigo) es una construcción enmascarada. En realidad, éste podría ser la sombra de Daniel Aybar Rodríguez, conocido hacendado de Ocobamba, supuesto enemigo de J. José Flores por conflictos de tierra. Del mismo modo, el codificador Burdoloza Tuertone, amigo imaginario del narrador Sardaniel, es un personaje “encofrado”, objeto de burla en el ideario de Flores y puede advertirse como la imagen de Borda Loza.



A continuación estos fragmentos de enmascaramiento y ambigüedad en la construcción textual de HPA:

En nombre del padre, en el apellido del hijo y en el apodo del espíritu santo, amén, [...] Sardaniel Huámbar Lordigo, vecino principal y poderoso y único de “Mojadobamba”, provincia de Andahuaylas, Departamento de “Rícohablador” (68).

Luego “concluido el acto, lo leí de principio a fin y aprobé en todas sus partes, firmando ante mí mismo, a falta de Notario público ni privado, en “difunto rincón”, 8 de junio de 1898 (68-69).

En estos fragmentos se observan discursos enmascarados y ambiguos. En la primera se trasgrede una expresión canónica de la religión católica, al incorporar términos impropios como “apellido” y “apodo”. Por otro lado, Ocobamba y los nombres de los departamentos de Apurímac y Ayacucho están enmascarados. El primero está encubierto como “Mojadobamba”; Apurímac, como “Rícohablador”, y Ayacucho, como “Difunto rincón”. La traducción al castellano de estos nombres proviene del quechua y su traducción literal provoca la parodia. Esta muestra es parte del testamento elaborado por el personaje SHL, con sentido ambiguo y humor, que desde luego, provoca risa en el lector. De algún modo, esta memoria es una parodia a los testamentos escritos en las fiestas carnestolendas y que son leídos en la plaza pública antes de quemar al Ño Carnavalón.

HPA constituyó un texto problemático por su naturaleza anticanónica, nada normativo ni tradicional en el marco de la producción de la literatura peruana. Por eso, en su estructuración verbal aparecen un conjunto de paratextos que simbolizan la cultura oral andina y la



geografía regional, con la explícita intención de incorporar a la cultura nacional. Esta inserción se ejecuta a través de la escritura diglósica. Por esta razón, esta obra surge como un texto problema para el lector monolingüe español en el contexto peruano. Y, finalmente, todo lo evidente del mundo representado ha sido ficcionalizado, básicamente, a través del enmascaramiento carnavalesco.



CAPÍTULO V

ELEMENTOS NARRATIVOS Y EL UNIVERSO CULTURAL ANDINO

La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo.

(M. Bajtín)

todo personaje es portador de estigmas de su tiempo (Antonio Garrido)

1. HUÁMBAR POETASTRO ACACAU TINAJA Y LA HISTORIA IMAGINADA

En este capítulo final se analiza los elementos narrativos del mundo discursivo imaginado en HPA. Su estructura es la de un universo andino bicultural de conciencia occidental y autóctona, en oposición y en diálogo. Y como texto literario está constituido por elementos narrativos (personajes y narrador) integrados a la historia y al discurso. A la historia pertenecen tiempo, espacio y personaje; en cambio, el discurso depende del narrador y tiene formas variadas (narrador, anunciador y personajes) como poseedores de la palabra. Entre estos elementos constitutivos de la narración, el personaje es el único que pertenece a las dos categorías: historia y discurso (Redondo, 1995:25). Por tanto, los elementos



narrativos en HPA a estudiar son la historia imaginada, disposición discursiva, imagen geográfica regional y los personajes. Pues todo texto literario está constituido por dos elementos internos interrelacionados: historia y discurso. La primera imaginada como el conjunto de acontecimientos relatados y el segundo como el acto comunicativo mediado lingüísticamente. En este sentido, ambos son inherentes a la obra literaria, como señala Redondo: “En todo texto literario se diferenciarán, [...] dos aspectos internos: lo que el relato cuenta, que es lo que llamamos historia, de lo que llamamos discurso, que es quién y cómo lo cuenta. En cada frase coexisten estos dos aspectos que sólo separamos por exigencia del análisis” (1995: 23).

Estos elementos internos se desconecta sólo para la distinción uno del otro. Por lo que los elementos narrativos en HPA a estudiar son la historia imaginada, disposición discursiva, imagen geográfica regional y los personajes. Ahora bien HPA está tejida de múltiples acontecimientos originarios del mundo andino. A este plano pertenece el narrador-personaje, en tanto protagonista del relato, puesto que da la impresión de estar realmente en los acontecimientos. Concebida así, en el lector se crea la ilusión de objetividad. Este personaje no sólo transmite simples acciones, sino también ciertos comportamientos: gestos, sentimientos y mofas.

De este modo, SHL narra su historia íntima a su confidente Burdoloza Tuertone; éste hace de taquígrafo, pese a tener un defecto visual (supuestamente tuerto). Ambos representan una imagen transgresora. Aquí la representación:



-Voy a narrarte mi historia íntima mi querido Tuertote [...]

- Yo escribiré, Sardaniel, con el ojo sano y con el malogrado te miraré todas las veces que me brindes una copa (7).

Esta historia íntima de SHL tiene su origen en la fiesta de la Virgen Candelaria, el 2 de febrero del año 1898, en el pueblo de Mojadobamba (Ocobamba). Este acontecimiento sociocultural-histórico es evocado con nostalgia porque corresponde a la época de la adolescencia del narrador; por lo que se produce una anacronía retrospectiva (analepsis) en la secuencia narrativa. Luego, desarrolla una serie de acontecimientos de un año de aventuras cómico-trágicas. El relato dura aproximadamente una noche. En tanto, la segunda historia se reactiva cuando SHL interroga a su narratario taquígrafo:

Y así, así, mi querido amigo Tuertote. ¿Creo que te has quedado dormido? Tienes razón, parece muy largo, muy cansado mi relato ¿verdad? - No, hombre, te ha parecido que estoy dormido, porque me has visto por el lado del ojo enfermo, es interesantísimo, continúa, Sardanielito, te escucharé hasta el fin. Tenemos todavía dos arrobas de aguardiente nos alcanza hasta el amanecer, salud (47-48).

Restablecido el pacto, el relato se torna interesante y continúa hasta el amanecer, debido a que hay abundante aguardiente para beber. En efecto, este elemento se convierte en un factor condicionante para proseguir y prolongar la narración. Esta historia, relatada en un tiempo más o menos corto que el tiempo de la historia, concentra más o menos los veinte años anteriores a 1898. Se debe anotar, asimismo, que el narrador tiene conciencia de los peligros que entraña un relato excesivo,



pues un relato “muy largo” equivale a “muy cansado”, entonces más allá del pacto como hacer que sea “interesantísimo”.

Ciertamente, el móvil principal de los acontecimientos es el rapto de Aledaida por SHL; pues, ella era la preferida del párroco Yayala. Éste emprende con todo su poder, una persecución con inquina e implacable fuerza en los pueblos del interior de los departamentos de Ayacucho y Apurímac. En esta huida, SHL presenta episodios coloridos, escenas costumbristas, prácticas rituales de modo carnavalesco, como también aventuras cómico-trágicas que dan una imagen carnavalesca. Asimismo, presenta y describe la geografía regional: la fauna, la flora sobre ésta hay una visión realista y romántica. En suma, se puede afirmar que hay un estilo y una conciencia regional en la visión de una nación imaginada.³⁷

2. DISPOSICIÓN DISCURSIVA

La historia contada en HPA es un cosmos imaginario verbal, tan sólo se percibe a través del lenguaje, en el proceso de la lectura. Y, como producto literario está hecho de lenguaje. Desde luego, esto no quiere decir que el texto literario se reduzca al lenguaje; sin embargo, se compone gracias a él (cf. Garrido, 1996:239). Pues bien, en general, la obra literaria es discursiva, en tanto que existe un narrador que relata la historia, significados o contenidos narrativos (Genette, 1989:82-83). Pero, “La novela no es un discurso único, sino que se caracteriza por la pluridiscursividad” (Márchese-Forradas, 1994:296); HPA está

³⁷ La idea proviene de Benedict, Anderson, *Comunidades imaginadas* (1997).



constituida por una variada composición verbal: sociolecto e idiolecto. Esta construcción verbal está incorporada en el narrador-personaje (SHL) y los personajes de la comparsa narrativa. En esto, se constata una heterogeneidad de géneros intercalados: discursos paródicos, cartas, testamento, poemas, huaynos, *huatuchis*. Estos elementos se hallan yuxtapuestos en el cuerpo de HPA, configurando un discurso carnavalesco que “representa la inversión de la norma, escribe Zavala a propósito del discurso carnavalesco “una especie de contrapalabra al mundo monológico oficial, expresado a través del lenguaje familiar y el lenguaje del cuerpo, cuya descripción grotesca propone una liberación de los oprimidos” (1991:103). HPA por su estructuración bilingüe representa la voz cuestionadora de la institucionalidad literaria paradigmática. En tal sentido, este texto es un proyecto literario-cultural importante para la confrontación y comprensión histórica de la práctica literaria en el Perú. En esto destaca la oralidad como elemento clave del folklore.

Sin duda, HPA de imagen autobiográfica, recrea un mundo andino bilingüe desde la perspectiva de la primera persona, y a través de ésta logra un efecto realista en la conciencia del lector. Aquí, el narrador-personaje (SHL) muestra máscaras cambiantes: pícaro, indigente, enamorado, castrador, poeta, feliz e infeliz; éstas constituyen imágenes mutantes, por tanto causan risa. (cf. Cap.III). Asimismo, protagoniza episodios en forma sumativa adoptando la técnica aditiva. Este narrador-personaje es quien produce el discurso oral, y éste es codificado y convertido en discurso escrito por el receptor u oyente interno “taquígrafo” (*Burodoloza Tuertone*). En este discurso literario, el



castellano acoge los calcos léxicos del quechua y éste del español. Aquí se interfieren las estructuras sintácticas y semánticas de ambas lenguas y también oscurecen el sentido directo de la expresión. Aquí algunas muestras:

Era “madura arriba” (*poccoy huichay*), y la noche estaba tan oscura, que parecía “de negra olla su trasero” (*yanamancapa siquin*) (17)

En la subida me cojió “aguacero con huevos” (para *runtuntin*) (18)

Todos me dijeron que “el macho me había miraneado” (*orcco ccahuarincco huascca*) (19)

Me enfermé, en seguida “con sangre escupe” *yahuar toccayhuan* [...] (20).

Vamos a detenernos en el análisis del primer enunciado: “Madura arriba” es una expresión ambigua, locución que traducida al quechua (“*poccoy huichay*”), aparentemente, no establecería ninguna relación significativa. Este término en el contexto andino expresa satisfacción cuando se comprueba que la producción agrícola es buena; por tanto, la cosecha y la vida del pueblo están asegurados. Además, es la época de maduración de los frutos durante los meses de abril y mayo. En tanto, el enunciado “la noche estaba oscura” es una composición regular del español, mientras que el que le sucede remite al calco de la traducción quechua (“de negra olla su trasero”) y junto a éste la frase quechua, todo ello con el propósito de subvertir la realidad y contraponer la estructura lingüística español-quechua.

La disposición discursiva en HPA se plantea en una escritura diglósica y de un modo carnavalesco, y desde luego, responde a una



práctica singular de recreación escritural. Esta práctica está simbolizada con un lenguaje de imágenes artístico - carnavalescos, expresadas a través de la glosolalia³⁸; en ésta se producen rupturas lingüísticas, juego de palabras, creaciones de lexías y locuciones perlocutivas. Los nombres o palabras sugieren significados varios en una constante inversión de la realidad (Huerta, 1989:169).

3. TIEMPO NARRATIVO

El tiempo narrativo o tiempo lingüístico se entiende como una instancia vinculada al ejercicio de la palabra en el discurso literario de HPA. Alicia Redondo explica que:

En el relato pueden existir hasta tres líneas temporales. La de la historia contada, que es la imprescindible, en la que pueden mezclarse varios tiempos diferentes del mismo o de varios personajes; la del tiempo del discurso, que nos remite al momento de la escritura y, por tanto, también al de la enunciación extratextual; y, por último, la que pone en contacto al tiempo del relato con el tiempo referencial extraverbal de los acontecimientos históricos de la vida real (1995:29).

Esta noción es un principio que sirve para hacer el análisis elemental en este fragmento:

Han pasado muchos años, sin embargo, todo lo recuerdo bien. Era la gran fiesta de la Virgen Candelaria, el 2 de

³⁸ Por Glosolalia se entiende “como la creación voluntaria de palabras deformadas, sistemáticamente asociadas al mismo sentido y desembocando en un lenguaje incomprensible para el que “conoce” el vocabulario. [...] glosolalia no son sino expresión de otra verdad. Las prevadicaciones idiomáticas del campesino, unidas al empleo de refranes, corresponden a la creación de un lenguaje específico capaz de revelar otra visión del mundo (Dubois y otros, 1979: 316; Huerta, 1989: 169).



febrero del año 1898, en mi pueblo Mojadobamba (Occobamba), con corrida de toros, repique de campanas y procesión (7).

Aquí la línea temporal es explícito “Era dos de febrero del año 1898”. Este enunciado fija un tiempo de la historia contada, se instala con el verbo “ser”, lingüísticamente un tiempo pasado simple “Era”, no hoy sino ayer, como tiempo remoto, se evoca un hecho que ocurrió muchos años atrás. Todo el enunciado está contextualizado por la locución: “han pasado muchos años”. A ese tiempo le sucede inmediatamente la incorporación de un tiempo que precisa el momento evocado, es decir, aparece el tiempo histórico y se asocia a un evento significativo: la fiesta folclórica tradicional andina relevante en la conciencia del autor histórico, y es, a la vez, un tiempo anterior al discurso, al de la enunciación. El narrador-personaje (SHL) expresa su enunciación ubicado en un espacio (Ocobamba) y en una posición temporal posterior a aquella en que acontecen los hechos simbolizados que Genette llama “narración ulterior”, (Genette, 1989:274); este autor distingue tres dimensiones temporales-orden, duración y frecuencia-a la luz de la dualidad historia/retrato (90-91). Pues bien, en cuanto al orden o noción temporal, en HPA se vislumbra una sucesión de acontecimientos en la diégesis en forma sumativa y lineal. Historia y relato se desarrollan con frecuencia singulativa en tiempo cronológico secuencial aparentemente:

2 de febrero del año 1898 (7).

Traposaca, enero 4 de 1898 (33).

Pescuezo puñete, enero 12 de 1898 (42).



El 22 de febrero seguimos de viaje y llegamos a la hacienda (48).

8 de junio de 1898 (69).

Aquí, la secuencia temporal está claramente fijada en forma cronológica. Por esta razón, se supone que el tiempo de la historia o enunciado dura más de un año. Pero, en la dimensión temporal se producen ciertas secuencias anacrónicas (retrospectiva); por ejemplo, cuando el narrador- personaje evoca: “Han pasado muchos años, sin embargo, todo lo recuerdo bien [...]” (7). También hay escenas rituales que dinamizan la acción narrativa cuando SHL hace la consulta al “Apusuyo” sobre el paradero de *Aledaida*, a través del interlocutor (pongo) y se informa que *Aledaida* tiene otro compromiso y está embarazada:

Quando el “pongo” preguntó el paradero de mi *Aledaida*, contestaron: -Dile a Huámbur que *Aledaida* “ya se ha hombreado” (ñam ccarirccocunña) “ya se ha barrigueado” (ñam huicsayarccocunña) (21).

En cambio, el tiempo de la enunciación o duración de la historia es resumido a una noche y segmentado en dos tiempos: la primera corresponde a la historia íntima de SHL, cuyo relato dura hasta la media noche; luego, la segunda se restablece a través de *feedback* (retroalimentación) cuando el narratorio interno continúa con la escritura después de haberse quedado dormido, al parecer (cf. pp. 47-48). El relato prosigue hasta el amanecer, debido a que hay recurso (aguardiente) para seguir libando.



Este relato evoca sólo el inicio (2 de febrero de 1898) y no la finalización de éste. Sin embargo, se infiere a partir de la textualización, que el tiempo cronológico de los acontecimientos de la historia dura aproximadamente hasta agosto de 1899, o sea más de un año. Pues, se tiene como referencia las acciones de SHL: participó en la fiesta costumbrista de la Virgen Candelaria, fue padrino de matrimonio, es perseguido durante meses por *Yayala* y, luego tuvo una hija con *Aledaida*, lo que supone que el proceso de embarazo dura nueve meses (cf. Tenorio, 1999:101). Por tanto, los acontecimientos recreados corresponden a los finales del S. XIX y las tres primeras décadas del S. XX, ya que HPA fue publicado el año 1933.

4. IMAGEN GEOGRÁFICA

HPA está ambientada en un paisaje y geografía andina y por la información del narrador es posible reconocer la región. El narrador establece un eje espacial encubierto “Mojadobamba”, Las descripciones permiten afirmar que se trata de Ocobamba, distrito de la provincia de Andahuaylas, del departamento de Apurímac y, que hoy, es uno de los distritos de la provincia de Chincheros. De modo que el itinerario espacial de los personajes es explícito porque se presenta y se describe el universo geográfico con una visión realista como se constata en la siguiente cita:

Después de dos días, seguimos atravesando un hermoso campo verde, con diversos sembríos, donde “el maíz para querer lleno había estado pariendo” (44).



llegamos a la quebrada Río Pampas [...] desayuné con un atracón de tunas, que allí son silvestres(45).

Aves que cantan en quechua “que hace puente (Chacarunacc) “quién será aquel” (pich huac) [...] mi hermano (turay- turay) (32).

Las descripciones visuales, gustativas y auditivas revelan una fuerza singular integradora al igual que la humanización de ciertas aves que cantan en el idioma quechua que por cierto resulta algo pintoresco. El espacio geográfico-cultural es algo consustancial a HPA, propia diremos del relato andino y se ampara en la experiencia del autor (J. José Flores nació y vivió siempre en este ambiente regional andino).³⁹ La relación vida humana y entorno natural como elemento de discurso andino fue examinada por Ángel Rama a propósito a José María Arguedas: “Uno de los rasgos de la cultura india que notoriamente persiste en él, insertó en la cosmovisión infantil que a veces utiliza, es el sentido integrador de la vida humana y hábitat de cultura y naturaleza, o sea la captación íntegra y armónica-musical de un ambiente.” (1985: 164)

J. José Flores también se ubica en esta perspectiva, pese a que él no es contemporáneo del connotado escritor Arguedas; sin embargo, ambos reflexionan y pintan sus vivencias y las costumbres de la cultura regional

³⁹ De hecho, este singular hacendado cumplió con el juramento que hizo a los trece años “ser rico” y cobrarse la revancha al infortunio del destino, en tanto que sufrió marginación familiar por su condición de hijo extramatrimonial. En esto hay algo de común con la vida del notable escritor andahuaylino José María Arguedas, quien quedó huérfano de madre a temprana edad y sufrió maltrato por parte de su madrastra. Esta realidad fue la causa para que viviera junto con los sirvientes de la hacienda y experimentara plenamente la situación real de éstos. Arguedas, a diferencia de J. José Flores, tuvo que alejarse a la capital para estudiar en la Universidad San Marcos. Esto no significó en él aculturación, por el contrario recreó con honda sensibilidad artística el sufrimiento del hombre andino; consecuentemente, incorporó con una visión realista su cultura y su problema a la literatura peruana.



andina de su tiempo, de un modo peculiar y con espíritu integrador. Aquí algunos fragmentos narrativos nostálgicos:

Al siguiente día, al pasar por el fundito “Sumachorio” (Orccomayo), vi con tristeza, la huerta de duraznos, de donde, en otros tiempos, muchachito “agua huevito no más todavía” (Yacoron tuchallaracc) robaba y llenaba en mis bolsillos esta fruta. [...]

Llegué a Talavera, bastante “aguaneado” (yaconayascca) y me metí al primer “friobitil” (chiribitil) que hallé en el paso, con su insignia de venta de chicha, consistente en un trapito colocado en la punta de un palo largo (28).

El narrador muestra profunda nostalgia al contemplar el “huerto de duraznos”. Esta visión retrospectiva corresponde a la etapa de adolescencia del autor histórico. Luego, dice “llegué bastante aguaneado”, el lector virtual lo entiende inmediatamente. Llegó sediento a Talavera y, para calmar la sed toma chicha de jora. Esta bebida tradicional es vista como un elemento integrador de la cultura andina, a veces cumple la función mágico-religiosa. Pues esta chicha de jora “[...] en la época de los incas era considerada una bebida sagrada, servía como ofrenda, en algunos ayunos sólo se consumía chicha” (Cavero, 1986:122). De ahí que J. José Flores testimonia la remanencia de la cosmovisión andina aún manifiesto en el espacio regional, hay en su escritura lo que Mariátegui exigía a los indigenistas “una expresión de la conciencia serrana y del sentimiento andino” (Mariátegui, 1928:215).

Evidentemente, el espacio geográfico es un elemento constitutivo de la historia de HPA, en el que se hallan enmascarados de manera explícita casi todos los pueblos del ámbito local y regional. Esta representación geográfica y la cosmovisión andina se entienden como un universo vital y



dialógico; es decir, la vida no es propiedad exclusiva del hombre, sino también de todo aquello que existe material y espiritualmente. Por eso, los pueblos localizados son escenarios reales y descritos con fuerza integradora singular.

5. PERSONAJES CARNAVALIZADOS

En esta parte se estudia la imagen de los cinco personajes; sobre ellos gira la novela. La figura de los personajes constituye un elemento motor de la actividad narrativa; a veces confundida equivocadamente con personajes históricos, cuando estos son únicamente imágenes creativas, reducidas a una serie de particularizaciones (Marchese y otros, 1994:316). Esto nos permitirá revelar las estrategias de la construcción de los personajes imaginados en HPA. Entendemos por personajes carnavalizados como el personaje literario construido que representa y reproduce aspectos negativos, vicios, conducta moral, defecto físico, condición social de los personajes reales de modo carnalesco. Esta recreación está ejecutada a través de enmascaramiento⁴⁰, con el cual encubre y ficcionaliza a los personajes aludidos.

⁴⁰ Aquí, el enmascaramiento es de tipo semántico a través de una serie de procedimientos de naturaleza sintáctica o léxica. Pues estos procedimientos permiten trastocar los significados originales en una u otra lengua para reconstruir otros efectos de sentidos polisémicos. A veces se produce a través de la traducción literal total o parcial de la palabra; esta traducción obedece al efecto de sentido calculado por el narrador.



5.1. SARDANIEL HUÁMBAR LORDIGO

El ingenio de enmascaramiento en HPA es una forma de encubrir la identidad de los personajes reales. Así, el narrador-personaje (*Sardaniel Huámbar Lordigo*) es una construcción encubierta; en realidad, este personaje imaginado es la sombra de *Daniel Aybar Rodríguez*, conocido hacendado de Ocobamba y supuesto enemigo de J. José Flores, por conflicto de tierras. En este sentido, Tenorio tiene razón cuando afirma:

Y no sólo hay enmascaramiento del sujeto de la enunciación; sino que es totalmente evidente la socarrona manipulación de todo lo enunciado, de toda la novela que se cuenta, en un carnaval de máscaras mestizo, bilingüe. El narrador – personaje, como se dijo, es Sardaniel Huámbar Lordigo y el enmascaramiento del nombre, de modo carnavalesco, con toques que van desde lo irónico a lo sarcástico, corresponde a Daniel Aybar Rodríguez del mundo real, puesto en el mundo representado (1998:70).

En efecto, la visión de Tenorio es categórica porque dice: “es totalmente evidente” el enmascaramiento de *Daniel Aybar Rodríguez* como *Sardaniel Huámbar Lordigo*; este último es un personaje literario, agente de acción o portavoz del autor histórico.

El referido profesor conoció a estos personajes recreados por J. José Flores; también la memoria oral mantiene aún viva la imagen de *Daniel Aybar Rodríguez* y J. José Flores. Asimismo, Tenorio en su condición de docente es quien incorpora a HPA como lectura literaria y objeto de estudios en la Universidad de Huamanga, por la década del 80 del siglo pasado.

Ahora bien, ¿cómo funciona este enmascaramiento? *Sardaniel* es una alteridad lograda por la fusión intencional con una voz despectiva



“sarna”, antepuesta al nombre Daniel, en la cual está impregnado un signo de insulto. En realidad, este personaje histórico tenía pecas en todo el rostro; de ahí, la adjetivación despectiva está asociada a ese rasgo o defecto físico⁴¹.

La práctica de insulto era escenificada en la fiesta tradicional, entendiéndose esta práctica en el contexto regional como señala Lienhard “se trata de una contienda ritual de insultos que se festejaba en la noche de San Juan en las provincias de Huamanga y Andahuaylas” (1990: 136). Sin lugar a dudas, J. José Flores recrea esta práctica discursiva oral andina con un fin evidente de burla y risa. En tanto, el apellido *Huámbar* es un sobrenombre que se asocia por la proximidad del sonido silábico con el apellido *Aybar*. Con este vocablo quechua o apodo alude al aspecto físico y particularidad del personaje real, que probablemente era alto, desalineado y lerdo. Además es comparado con un vaso grande de vidrio, recipiente que sirve para beber chicha de jora; ya que él era adicto bebedor de este licor. También, esta voz está referida textualmente a un recipiente para tomar remedio en cantidad:

“Me suministraron rápidamente en mi, apellido lleno”
(Huámbar huntata) un remedio especial preparado con
“suave” (llampo) (19).

Asimismo el fingido apellido materno “*Lordigo*” es el resultado de la alteración morfológica del apellido *Rodriguez*, con esta alteración se filtra un sentido despectivo o de burla. Esta burla es evidente, cuando SHL se vanagloria de su linaje:

⁴¹ Esta información proviene del primer estudio de HPA. (Tenorio, 1998: 70-71)



Sean cuantos esta carta vieren y no vieren, como yó y nó como cualquiera, Sardaniel Huámbra Lordigo, vecino principal y poderoso y único de “Mojadobamba”, Provincia de Andahuaylas, Departamento de “Ricohabrador”. [sic] (68).

En efecto, las diferentes imágenes de SHL están caracterizadas de modo carnavalesco. Así el discurso narrativo explana estratégicamente las expresiones en español y quechua. En esta estrategia la conciencia bilingüe español-quechua de J. José Flores es importante; pues, el dominio lingüístico le permite recoger el saber popular para revelar la idiosincrasia del pueblo andino. En suma esta práctica discursiva está basada en la hibridación lingüística que permite anular el valor exacto en ambas lenguas, asimismo esta hibridación genera una neutralidad haciendo que la expresión no sea quechua ni español. Como se ha podido apreciar en esta operación lingüística subyace el significado ambiguo cargado de humor y risa.

5.2 MANOLO ASNOVIL YAYALA

Es el personaje oponente de SHL y está encubierto como *Manolo Asnovil Yayala*, remite a la imagen del sacerdote *Manuel Ayala*, quien era conocido por su conducta reprobable⁴². Sin duda, éste fue un personaje real; por ello el testimonio de Tenorio resulta categórico “[...] en especial Yayala a quien el autor de este estudio conoció personalmente” (1998:109). Este clérigo, en tanto lector real, se vio representado en HPA, de ahí que “muerto el autor en 1936, los ejemplares de la novela fueron

⁴² cf.: Los trabajos de Tenorio, Aliaga y Palomino (1998; 1999).



disputados, “comprados”, “heredados”, perseguidos y quemados por el cura Ayala” (Aliaga y Palomino, 1999: 142).

Ahora bien, el enmascaramiento de este clérigo como *Manolo Asnovil Yayala*⁴³ es simple. Pues, Manolo es una derivación irregular de Manuel, expresado en el marco del lenguaje afectivo; con este nombre alude irónicamente a la conducta del referido cura. Es decir, está calificado como mañoso y libidino. En cambio, *Asnovil* (Asno + vil) es un apodo con el que compara con un asno de naturaleza vil y despreciable, de limitada inteligencia. Asimismo, *Yayala* es otro apodo con el cual compara humorísticamente la conducta moral de éste con la de un animal (carnero).

Naturalmente, Ayala es un apellido real, pero al anteponer la “Y” en forma de prefijo lo convierte en una acepción quechua “*Yayala*” y ésta tiene concomitancia con otra voz quechua “*Yaya*” y “*Yayan*”. Este vocablo en el contexto andino denota a un carnero semental o ejemplar de rebaño. De modo análogo, la imagen del párroco se visualiza como una empatía con la naturaleza social del referido animal; ya que éste tenía a su disposición a mujeres campesinas en su residencia (casa cural) bajo el argumento de que servían a Dios; el poder y dominio del cura era evidente en los pueblos andinos como Ayacucho y Apurímac.

⁴³ “*Yayala*”: Es un lexema compuesto por el lexema quechua “*yaya*” (n) y el apellido “*Ayala*”. En quechua, se ha dado en llamar “*yaya*” al sacerdote en el sentido de “*cabeza*”, “*guía*”, “*padre espiritual*”. En el texto es manifiesto, lo siguiente: *yaya(n)*: “*padre*”, “*garañón*”, *padrillo* (que corresponde al quechua), “*guía*” (macho de rebaño). *Yaya*: “*sacerdote*”, “*guía espiritual*”... sentidos extraídos del quechua y atribuidos al lexema castellanizado (Tenorio, 1998: 75). Y “*yaya*” según el Diccionario kechwa-castellano[...] asigna las siguientes acepciones: *padre*, *amo*, *señor*; *amo de siervos* (Guardia, César A. 1980:141).



Este dominio está plasmado en los servicios gratuitos como la mita o pongaje, el abuso sexual entre otros. La explotación de la población campesina en su conjunto era una práctica real entre los personajes de la iglesia católica y los terratenientes en el contexto de inicios del S. XX. Esto explica porque en el proceso de encubrimiento están filtrados sentidos extraños y despectivos con dosis de ingenio, poniendo en cuestión de estado la imagen ético-moral de los sujetos eclesiásticos de la época. Pues, estos signos negativos y conductas estereotipadas están graficadas en la figura de Yayala. El narrador-personaje lo caricaturiza:

a. Yayala es aborígen, limitado mental y mezquino; además es obeso y ostenta poder:

Sacada la novia, me dirigí donde el cura Manolo Asnovil Yayala, indígena bien cerrado y avaro “mi sebo-sebo” (huiray huiray); “acumuladora barriga” (tacce huicsa) (8).

Y no me quedaba otra cosa que rendirme humildemente ante Yayala y pedirle perdón, quien triunfante, altanero, rumió a su servidumbre y, en presencia de ella, me hizo arrodillar (9).

b) Personaje temible. No sólo encarna miedo; sino también chantajista. Condiciona su función eclesiástica a su interés personal.

Yo no he preguntado eso, ¿vienes a burlarte de un sacerdote “de grande austarse”? (hatun manchacunata). Mucho cuidadito conmigo, amigo mío, y debes saber, por lo que potest contingere, que el novio tiene impedimento legal, hace años que con doña Angelayla “se crianean” (uyhuanacuncu)” (10).

c) Sujeto desaseado y repugnante; sin embargo, tiene a su disposición servidumbre y mujeres seleccionadas:

[...] el cura me hizo besar “hediondo pie” (asnacc chaquinta), en el desfile de aquella servidumbre, donde había mujeres



“que despierta no” (ricchacc mana), me trastornó la cabeza una muchacha “corazón robadora” (soncco sua) llamada Aledaida Pitorrez, que era la favorita de Yayala (11).

d) Libertino sin escrúpulo: tenorio irresistible, beodo y bailarín:

Yayala estaba muy festivo y se destacó como tenorio y bailarín. A pesar de su cuerpo “mi depósito – depósito” (Tacce tacce), arremangándose la sotana vieja de “regresador color” (cuticc color) [...] lo puso al cuello de una chica de “dulce carita” (misqui uyacha) y bailó con ella, en un recio zapateo parroquial (13).

e) Las quejas contra los abusos de *Yayala* no son atendidas por el obispo de Ayacucho. Pues, ambos son cómplices de arbitrariedades e inmoralidades; por tanto, la justicia es “letra muerta”:

Trotamos mucho ese día para llegar a “su ojo vertiente” (ñahuin puquio), residencia veraniega del señor obispo, con el objeto de quejarnos, como a prelado, de las canalladas de Yayala. [...] Cuando concluí, me asombró su mutismo, no movió los labios; hermético, ni parpadeó siquiera, y mi relato [...] se fue al vacío. Es que entre ellos “se silvatean” (socapaycanacuncu). (48 - 49).

5.3 BURDOLOZA TUERTONE

Este personaje es el narratario interno quien escribe el relato de SHL, en circunstancia en que beben aguardiente de caña. El referido escribiente está disfrazado igual que los otros personajes, aunque con menos ingenio; pues, éste en el ideario de J. José Flores sería la sombra de Borda Loza quien es objeto de parodia. Así, *Burdoloza* es un término encubierto por la fusión de dos apellidos Borda y Loza. En este proceso lingüístico se transgrede morfológicamente el apellido Borda conmutando las vocales “o” por “u” y “o” por “a”, respectivamente, convirtiéndose en



un adjetivo “Burdo”, con el que alude peyorativamente al supuesto personaje real. Y ¿quién era éste? El “enmascarado” como “*Burdoloza*”, al parecer, fue un funcionario de segunda de la ex- caja de depósitos y consignaciones encargado de hacer cobros de impuestos” (Aliaga y Palomino, 1999:174). En efecto, éste habría sido empleado de la referida entidad Estatal, hoy Banco de la Nación.

Por otra parte, *Tuertone* no es apellido, sino un apodo imaginado para denotar la actitud negativa o la inmoralidad del referido personaje. Éste, en su condición de funcionario otorgaba “Carta blanca”, no cobraba los impuestos a ciertos fabricantes de aguardiente de caña en Andahuaylas. De manera que estaba involucrado en acto ilícito: recibía soborno. De ahí que el apodo es una alusión implícita respecto de la psicología y conducta del personaje recreado, siendo comparado con una persona tuerta que no ve. Adicionalmente, el apodo recreado es un término alargado, que al añadir la partícula “ne” al vocablo español “Tuerto” (Tuerto+ne), lo hibrida para incorporar un sentido ambiguo. Aquí la partícula “ne” es una raíz verbal del quechua “ni-” (dile), cuya traducción literal sería “Tuerto-dile”. Este procedimiento viene a ser un caso de hibridación léxico-morfológica⁴⁴.

Si contextualizamos los dos apodos tenemos que “*Burdoloza*” está encubierto como el sujeto burdo, falta de personalidad; en cambio, el

⁴⁴ Véase el artículo “Interferencias lingüísticas entre el quechua y el castellano”, en *Educación* N° 6. Ayacucho Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. (Palomino, 2006:71)



5.4 ALEDAIDA PITORREZ

Como en el caso de los personajes anteriores, *Aledaida Pitorrez* es una imagen disfrazada, posiblemente sea una muchacha originaria de Huamanga o tal vez de Ocobamba. Obviamente, constituye la figura central porque es el hilo encadenante entre los diferentes acontecimientos, y es objeto de discordia amorosa. En esta disputa están involucradas la imagen del hacendado *Huámbar*, del clérigo *Yayala* y del policía Cornelio; estos conforman la comparsa carnavalesca que escenifican la vida regional de la época. El rapto de *Aledaida* por *Huámbar* y la persecución de éste por *Yayala* permiten recorrer por todo el espacio geográfico regional.

Aledaida Pitorrez sería la máscara de Adela Torres. La explicación de este artificio de encubrimiento es simple, dado que “*Aledaida*” es una palabra anarquizada por la transposición de las letras “l” y “d” en su estructura morfológica. Además se observa la infijación artificial de la vocal “i” en dicha estructura, convirtiéndola en una palabra yuxtapuesta; proceso por el cual crea el adjetivo “ida” para añadirle al nombre Adela. En este caso, el adjetivo revela una cualidad del personaje como “lela”, “tonta” y remite a una cualidad subyacente que “Adela es loca”; también es posible que sea un juego de palabras para ocultar su identidad o ironizar.



Por otro lado, *Pitorrez* encubre el apellido “*Torres*” a través de la prefijación (pi) convirtiéndolo en vocablo ambiguo “*Pitorrez*”. Esta expresión está pensada en un sentido obscuro “pito+torres” en alusión implícita a la protagonista por su imagen voluble, y nada tiene que ver con el objeto pito o silbato que en el uso corriente esta asociado al sexo, “está pito”, como el pito torres sería una burla. Por tanto, es una expresión figurada que tiene por objeto provocar risa.

5.5. CORNELIO VERGARA

Este personaje pudo haber sido la sombra de algún policía conocido de Ayacucho; no se tiene la evidencia del caso a qué personaje histórico se encubre con el supuesto nombre. Cornelio Vergara textualmente ofrece una lectura bivalente: primero, Cornelio es un nombre propio; segundo, Vergara es apellido real, si se ubican en el marco lingüístico del habla hispana popular. Así, “Cornelio” está pensado como “cornudo”, en tanto que es engañado por su mujer. Y, paradójicamente es “Vergara”, aventajado sexual, en un sentido vulgar, es además, viril y fuerte; pero “cornudo”.

Evidentemente, en la construcción de estos personajes hay un proceso de enmascaramiento objetivado por medio de artificio léxico-fonético, juego de palabras, infijación artificial, entre otros. Esta práctica lingüística ofrece ambigüedad y por tanto marca distancia respecto de la identidad de los personajes reales, creando en ellos una imagen



carnavalesca. En suma, los sobrenombres asignados a los personajes estudiados son ambivalentes, o sea, tienen matiz elogioso e injurioso.



CUADRO DE PERSONAJES CON IMÁGENES CARNAVALIZADAS

PROBABLE IDENTIDAD PERSONAL REAL	CONDICIÓN O SITUACIÓN REAL EN LA SOCIEDAD	PERSONAJES Y NOMBRES LITERARIOS CARNAVALIZADOS	CONNOTACIONES SEMÁNTICAS
Manuel Ayala	Sacerdote	Manolo Asnovil Yayala	<ul style="list-style-type: none"> - mañoso - burro (animal) - despreciable - taita/padre/ macho - yayan (carnero, jefe semental de rebaño)
Daniel Aybar Rodríguez	Hacendado	Sardaniel Huámbar Lordigo	<ul style="list-style-type: none"> - sucio y sarnoso - lerdoso desproporcionado - borracho
Borda Loza	Funcionario o empleado del Estado	Burdoloza	<ul style="list-style-type: none"> - torpe - ignorante - incapaz corruptible - sin principio de autoridad
Adela Torres	Muchacha o cobambina o huamanguina	Aledadida Pitorrez	<ul style="list-style-type: none"> - loca - voluble - "carnalizada" - bilingüe
¿Aurelio Vera?	Policia o Gendarme	"Cornelio Vergara"	<ul style="list-style-type: none"> - cornudo - machista - "aventajado sexual"



5. ESCENAS CARNAVALESCAS

En esta parte del trabajo se analiza algunas escenas carnaavalescas que caracterizan el relato de HPA cuyo rasgo es carnaavalesco. Así los dibujos, aparte de los efectos lingüísticos narrativos en español y quechua, complementan ciertos episodios y contribuyen a construir el mundo diegético; por otro lado, ofrecen un cuadro interpretativo de la historia desarrollada que, ante el lector, se hace verosímil; he aquí una escena cómica de suicidio:

Tomé una sogá, púseme al cuello y me colgué de la rama de un árbol llamado “Supantalónhuay” (Huaranhuay), pero casi me ahogué y me asusté mortalmente. Bajé rápidamente la maldita sogá a la cintura, más yo quería morir siempre, me era amarga la vida sin mi Aledaida, y seguí balanceándome en el aire, pensando en ahorcarme por la barriga (22).

Este fingido suicidio es una muestra cómica y carnaavalesca; el narrador (SHL) se informa por un misticismo ritual, que *Aledaida* está embarazada de otro hombre, por tanto, ha sido engañado al igual que el cura *Yayala*. SHL se perturba y cree que no puede vivir sin ella, por tanto decide morir, colgándose de un árbol, pero se cuelga de la cintura. Desde luego, esta imagen es ambivalente, puesto que el personaje se propone morir a como dé lugar; sin embargo, evita suicidarse colgándose por la cintura. Aquí, al efecto lingüístico verbal acompaña una ilustración que amplía la voz del narrador, incorporando el espacio físico, personajes representativos del medio social. En tal sentido, este recurso constituye un documento importante porque objetiviza una visión real del mundo andino.



Luego SHL repite otra escena cómica similar a la anterior, o más trágica, aparentemente. Pues finge suicidarse con un revólver “falsificado” antes de ir al “panóptico”. Pero antes, escribe sendos documentos: carta, recurso y su testamento. Y dice:

Pocos hombres habrán en el mundo de mi temple y carácter que en un lapso de tiempo tan corto, con el espíritu abatido y cara a cara con la muerte, escriba en poesía y literatura... tomé el maldito revolver, tembloroso lo descargué, primero, y, después de largos ensayos, rastrillándome a la cabeza, volví a cargarlo y, casi sin sentido, me disparé en la sien izquierda, pensando en el lunar de mi Aledaida (67).

Este episodio cómico está basado en actos de contraste: vida - muerte, miedo-burla, mentira-verdad. Obviamente, el suceso puesto en escena adquiere un carácter cómico popular. Así el estilo carnavalesco se observa aún más cuando SHL se dispara burlescamente en la sien pensando en el lunar de *Aledaida*. Pero éste aparenta haberse disparado de verdad y cae de cara. Y al verse sangrar simula estar muerto. Éste, supuestamente muerto, enfrenta un momento fatal; pues oye que será sometido a la autopsia de ley. De inmediato entra en un proceso de megalomanía existencial:

[...] para hoy nomás será habré sido” (cananllapacccha carccanicca), y en el instante en que me iban a dar el tajo. Se me escapó el pedo como un torpedo y corrió un charco de orines, del salón por los confines. (77).

El rasgo principal de este enunciado es el estilo grotesco, en la escena se advierte la exageración, la construcción de una imagen hiperbolizada. Ésta se revela mediante la incorporación de rimas perfectas como



principio artístico. Acude a pares léxicos para expresar una explosión creciente, donde “pedo” y “torpedo” riman; pero este par remite a lo grotesco porque el flato se evoca en términos auditivos como un evento desagradable y excesivo: remite a un hecho natural similar a la “máquina de guerra provista de carga explosiva”. Lo mismo ocurre con el enunciado que le sucede “orines” y “confines” que cimienta una extrema exageración, ya no es el tema de la muerte lo que llama la atención, sino lo grotesco.

Por otro lado, expeler flato frente a la persona es señal de desprecio y un acto de ridiculización en el marco de la cultura oral andina. Luego, SHL resucita y protagoniza otros episodios aún más variados. También, se presentan escenarios diferentes que revelan la dimensión universal:

Un cachaco me detuvo y me dijo: -Sinvergüenza, “oculta tu eso” (pacacuy chayniquita) (77).

A la cárcel, a la cárcel, a ese salvaje, - dijeron todos a una voz y querían trasladarme en traje de Adán.

Milagrosamente, apareció en ese momento, mi Aledaida, como una loca “llora - Hora” (huaccay-huaccay), y me tiró su fustán purpurino con el cual me cubrí de la cintura para abajo. [...] Cuando se enteraron que yo era varón, estalló una rechifla ensordecedora (79).

SHL es paseado desnudo por las calles de la ciudad y conducido a la cárcel. Pero, en el momento en que cruza la plaza, *Aledaida* le alcanza su fustán; luego otra mujer, un rebose. De este modo SHL se convierte en un “amanerado” y como tal logra conmover la conciencia caritativa de las mujeres. Sin embargo, esta falsedad dura poco debido a que se descubre su verdadero órgano genital en el momento en que levanta el fustán para recibir los obsequios. De seguro que hay muestras de escenas cómicas carnavalescas que provocan risa, burla, destronamiento, y muestras de imagen grotesca del cuerpo (desnudo, travesti y palizas).



En suma, la historia imaginada en HPA se construye a partir de la figura de cinco personajes típicos de la época del autor real. Éstos de algún modo representan la vida y la existencia real de la cultura andina. Por esta razón, J. José Flores construyó un narrador-personaje como el portavoz de su conciencia, es decir, a un SHL, un profundo conocedor de esta cultura. De este modo estableció el diálogo entre la cultura occidental y la autóctona en sus respectivas lenguas. Finalmente, estos personajes son enmascarados de forma singular para tomar distancia de su identidad real. Y los acontecimientos, episodios y escenas son presentados como una visión cómica realista para arrancar la risa en el lector.



CONCLUSIONES

1. La naturaleza del discurso de *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* resulta una textualidad singular, por la confluencia de dos lenguas, en exigencia de un lector virtual, cuyo resultado es un discurso diglósico, extraño e incomprensible para un lector monolingüe español. La trama “costumbrista” es plena por su significación en relación al poder; esta singularidad hizo que se consignara como un dato sociológico y no haya sido estudiado sino sólo a nivel regional, por lo que su interpretación advierte de la compleja producción literaria del país.
2. La poética bajtiniana resulta instrumento teórico válido para explicar textos literarios antiacadémicos como HPA, excluidos del canon literario oficial. A partir de esta poética, se propone demostrar su esencia peculiar; para esto, se aplica las categorías dialógicas y carnavalescas. La primera revela el diálogo de dos lenguas y, sobre todo, la interrelación ideológica de personajes de conciencia contrapuestas; la segunda, explica la oposición de una lengua de poder a otra popular y autóctona. El discurso de HPA es



diglósico, porque en lo textual construye un autor implícito bilingüe castellano-quechua que se dirige a un lector implícito también bilingüe.

3. La novela HPA constituye un proyecto literario *sui generis*, en la que está representada la cultura andina y, de modo intencional, los personajes paradigmáticos de la época: curas, terratenientes y autoridades políticas. Este diseño literario fue una respuesta creativa de J. José Flores para reconstruir los conflictos ocurridos entre él y los personajes recreados. Por eso, HPA ofrece una textualización bilingüe castellano-quechua, nada tradicional, donde lo evidente se enmascara ingeniosamente a través de un discurso carnavalesco.

4. La risa, en la construcción discursiva de HPA, es premeditada, porque el objetivo del autor real fue burlarse deliberadamente de los defectos físicos, ético-moral, vicios, condición social y situación lingüística de los personajes reconstruidos. En este sentido, la disposición narrativa revela la conciencia ideológica de un hacendado de imagen “superior” y de sujeto bilingüe castellano-quechua coordinado, que goza de movilidad social plena en las dos culturas (occidental y autóctona). A partir de esta imagen de superioridad se burla de sus interlocutores sociales; asimismo, ríe y goza de su egolatría, como también de sus expresiones satíricas, con las que ataca la moral y provoca amargura e impotencia en los personajes reconstruidos.



5. La producción de la risa en HPA está operativizada a través de ciertos recursos expresivos variados como sobrenombres o apodos que estigmatizan burlas, *huatuchis* o adivinanzas y *tratanakuy* o insultos matizados con elementos folklóricos de la cultura oral andina, que generan risa carnavalesca. En cambio, los elementos carnavalescos como el humor, la ironía, la parodia y la picaresca constituyen recursos efectivos en la narración de Flores, puesto que son figuras que marcan distancia enunciativa; es decir establecen diferencia entre el narrador y el autor.
6. El autor utilizó el castellano y el quechua para revelar plenamente el mundo andino. La textualización narrativa de HPA es diglósica, el narrador recurre al lenguaje diglósico para construir el universo narrativo e incorporar la cultura oral andina como discurso diglósico en la escritura. Seleccionó expresiones en ambas lenguas, que las tradujo literalmente, con esta transferencia o hibridación genera una expresión neutral, que no es castellano ni quechua, pero el sentido subyacente es sobreentendido por el lector bilingüe. Esta textualización oculta y oscurece los signos reales de desprecio y burla del autor hacia los personajes recreados, porque a lo largo del relato está presente la risa ambigua: una que tortura y amortaja psicológicamente y otra que revela goce en el autor y fruición en el lector real.
7. HPA está constituido textualmente, por 99 paratextos plurales, como una antología de memorias que testimonian la identidad regional. En este espacio configurado conviven dos lenguas, dos



voces y diferentes modalidades de discursos escritos (cartas, testamentos, recursos, poesías, huaynos, etc.), en una relación dialógica entre la voz del narrador y de los personajes. Por otro lado, los elementos narrativos (narrador, personajes, escenarios) son presentados con realismo. Pero, estos elementos están enmascarados mediante artilugios fonéticos, léxicos, sintácticos y juego de palabras, con el fin de marcar distancia de la referencialidad evidente. Este artilugio hace que el mensaje sea ambiguo; pues el enmascaramiento es un recurso de alteridad que oculta la identidad de los personajes reales.

8. J. José Flores simboliza acontecimientos de la región Ayacucho-Chanka, de fines del XIX e inicios del Siglo XX, para ello se construye como narrador-personaje que cuenta su historia íntima a su narratario "*Tuertone*" y éste escribe mientras bebe aguardiente en una noche de bohemia. Este narrador es sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado porque actúa como narrador y personaje protagonista. Al mismo tiempo actualiza la narración en primera persona haciendo que la novela sea de naturaleza autobiográfica. Asimismo, este protagonista ofrece varias máscaras o facetas: bilingüe, pícaro, burlador, burlado, enamorado, hacendado, castrador, etc., y que, finalmente, termina perseguido por el cura *Yayala*. De este modo, protagoniza episodios, uno tras otro, en forma aditiva y secuencialmente en un tiempo cronológico, y un espacio regional. En suma, J. José Flores dejó un testimonio escrito del habla y de la cosmovisión andina de su época, como una herencia cultural,



objeto del presente estudio que constituye un diálogo con el pasado a través de este texto.

9. J. José Flores, escritor circunstancial de HPA, construyó cinco personajes con la imagen socio-biográfica e idiomática de los personajes reales con la intención de comunicar sus diferencias culturales, sociales y situaciones adversas entre ellos. Y la identidad de éstos están encubiertas con mucha imaginación en el discurso bilingüe castellano-quechua del narrador. Así, por ejemplo, la identidad real del sacerdote Manuel Ayala está enmascarada como *Manolo Asnovil Yayala*.



BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Elmer [y] Víctor, PALOMINO. “Huámbra...” *Una novela de fortunas a modo del autor*. Ayacucho, Digital Graphics, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ARGUEDAS, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Mar del Sur*, 9, Lima, 1950.
- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1982.
- _____. *La cultura popular, en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1988.
- _____. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra. Madrid, Taurus, 1991.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Trad. de Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza, 1994.
- _____. *Hacia una filosofía del acto ético de los borradores y otros escritos*. Ed. de Tatiana Bubnova. Puerto Rico, Anthropos, 1997.
- BALLÓN, Enrique. “Las diglosias literarias peruanas”, en Enrique Ballón - Rodolfo Cerrón-Palomino (eds.), *Diglosia linguo-literaria y educación en el Perú. Homenaje a Alberto Escobar*. Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990, pp. 253-301.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. sin traductor. Madrid, Siglo XXI, 1980.



- BENDEZÚ, Edmundo. *La otra literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1989.
- BURKE, Meter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1990.
- CAVERO, Juan Ranulfo. *Maíz, chicha y religiosidad andina*. Ayacucho, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1986.
- CERRON - PALOMINO, Rodolfo. *Lingüística quechua*. Cuzco, Bartolomé de las Casas, 1986.
- COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.
- DOMINGUEZ, José. *Teoría de la Literatura*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., 2004.
- DUBOIS, Jean, et al. *Diccionario de Lingüística*. Madrid, Alianza, 1979.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1990.
- ESCOBAR, Alberto. *Lenguaje*. Lima, INIDE, 1977.
- ESPINO, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión andina. Literatura peruana del Siglo XX*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.
- _____. *Adolfo Vierrich. La inclusión andina y la literatura quechua*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2004.
- FERNANDEZ, Camilo. *Las huellas del aura. La poética J.E. Eielson*. Lima, Latinoamericana Editores, 1996.
- FIDALGO, Helena. "Humor e ironía en la escritura autobiográfica de Román Carnicer según la teoría de Bajtin", en Romera Castillo, José et al. (eds.), *Actas IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, UNED, 1994, pp. 253-258.
- FLORES, Jorge. "Palmada" en *Apurímac*, T. II, Lima, Atlántida, 1989, pp. 478-519.
- FLORES, J. José. *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja*. Lima, Rimac, 1933.
- _____. *Huámbur. Poetastro. Acacau - Tinaja*, Lima, Altazor (Biblioteca ayacuchana), 2004.
- FLORES, Héctor. *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja, en Apurímac*. Lima, Atlántida, T. II, 1989, pp. 7-114.



- FOKKEMA, D.W. [y] Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo Marxismo estética de la recepción semiótica*. Salamanca, Cátedra, 1992.
- GALDO, Virgilio. *Ayacucho: conflicto y pobreza. Historia regional (Siglos XVI-XIX)*. Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1992.
- GARCÍA, Javier. “Por una escucha Bajtiniana de la novela latinoamericana”, en *Revista Casa de las Américas*, 164. La Habana, 1986.
- GARCÍA, Julio. “Huámbur: Migración y Prestigio”, en *Etnoliteratura. Revista de Antropología y Literatura* 2 (julio 2002).
- GARRIDO, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1993.
- GASPAROV, Mijail. “M. M. Bajtin en la cultura rusa del siglo XX”, en Desiderio Navarro (ed.), *Criterios. Estudios de la teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, La Habana, Casa de Américas, 1993, pp. 19-21.
- GENETTE, Gerald. *Seuils*. Paris, Editions du Seui, 1987.
- _____. *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.
- GODENZZI, Juan. “Tradición oral Andina y Amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos”, Cuzco, C.B.C. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1999.
- GÓMEZ, Fernando. *La escritura literaria del Siglo XX*. Madrid, Editorial EDAF. S.A, 1999.
- GONZÁLES, César. *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, Limusa, 1988.
- GUARDIA, César. *Diccionario Kechwa-Castellano. Castellano-Kechwa*. Lima, Ediciones populares los andes, 1980.
- HOLQUIST, Michael. “El que responde es el autor: La traslingüística de Bajtin”, en Gary Saúl Morson (ed.), *Bajtin. Ensayos y diálogos sobre su obra*. México, Fondo de Culura Económica, 1993, pp. 113-134.
- HUAMÁN, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima, Horizonte, 1990.
- _____. “Paradojas del círculo bajtiniano”. En *Escritura y pensamiento*, 2, Lima, 1999, pp. 141-166.
- HUERTA, Javier. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona, Serbal, 1989.



- IVANOV, V.V. "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares", en Umberto Eco *et al.*, ¡Carnaval!, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 21-46.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*, 2da ed. Madrid, Fundamentos, 1981.
_____. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1980.
- KOESTLER, Arthur. "Por qué reimos", en *Facetas*, 8, Washington, D.C.
- LIENHARD, Martín. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última obra de Arguedas*. Lima, Tarea- Horizonte, 1981.
_____. *La voz y su huella*. Lima, Horizonte, 1992.
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid, ISTMO, 1982.
- MARCHECE, Angelo [y] Joaquín, FORRADELLAS. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1993.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Ideología y política*. 18ava ed. Lima, Amauta, 1987.
_____. *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1928/1958.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.
- MEDRANO, Isabel. "Apuntes para una lectura bajtiniana de Jonathan Wild Romera Castillo, José, *et al.* (eds.), *Actas IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 1994, pp.325-330.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. "Novela autobiográfica: una nueva evolución del espiral carnavalesca", en José Romera Castillo, *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura*, (Actas IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral), Madrid, UNED, 1994, pp. 339-346.
- MONTOYA, Milciades. *Recordar es volver a vivir*. Andahuaylas, 1998.
- MORSON, Gary Saúl. "El lenguaje absoluto de Tolstoi", en Gary Saúl Morson (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.113-134.
- OCHOA, Vidal. *Celajes de Andahuaylas*. Lima, Propaceb, 1989.
- PALOMINO, Gedeón. "Interferencias lingüísticas entre el quechua y el castellano", en *Revista Educación* 6, (julio 2006).
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Bogotá, Siglo XXI, 1985.
- RAYMUNDO, Jesús. "Las Adivinanzas quichuas", *El Comercio, El Dominical*, Lima, 21 mayo de 2006.



RECTOR, Mónica. *“El Código y el Mensaje del Carnaval: “Escalas-de-Sombra”, en ¡Carnaval!*. Trad. de Mónica Manssur. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

REYES, Graciela. *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona, Montesinos, 1990.

REDONDO, Alicia. *Manual de análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid, Siglo XXI, 1990.

RIVAROLA, José Luis. *La formación lingüística de Hispanoamérica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.

ROJAS, Íbico. *Origen y expansión del quechua*. Lima, San Marcos, 1997.

SEGRE, César. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.

TENORIO, Víctor. *Tradiciones de Huamanga. Estudio de “Huámbra...”*. Ayacucho, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires. Signos, 1970.

_____. *Crítica de la Crítica*. Barcelona, Paidós, 1991.

ULLMANN, Estephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid, Aguilar, 1976.

VÁZQUES R., Chalena [y] Abilio, VERGARA, C. *¿CHAYRAQ? Carnaval ayacuchano*. Lima, TAREA-CEDAP, 1986.

VERGARA, C. Abilio. *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*. Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

VOLOSHINOV, Valentín. *El signo ideológico de la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

ZAVALA M., Iris. *La postmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid, ESPASA CALPE, 1991.

ZAVALA, Virginia. *(Des)encuentros con la escritura: escuela y comunidad en los Andes peruanos*. Lima, IEP, 2002.

ZOLKIEWSKI, Stefan. *“Bajtin y el problema fundamental de la semiótica, en Desiderio Navarro (ed.), Criterios. Estudios de la Teoría de la literatura y las artes, estética y culturología, La Habana, Casa de las Américas, 1993.*

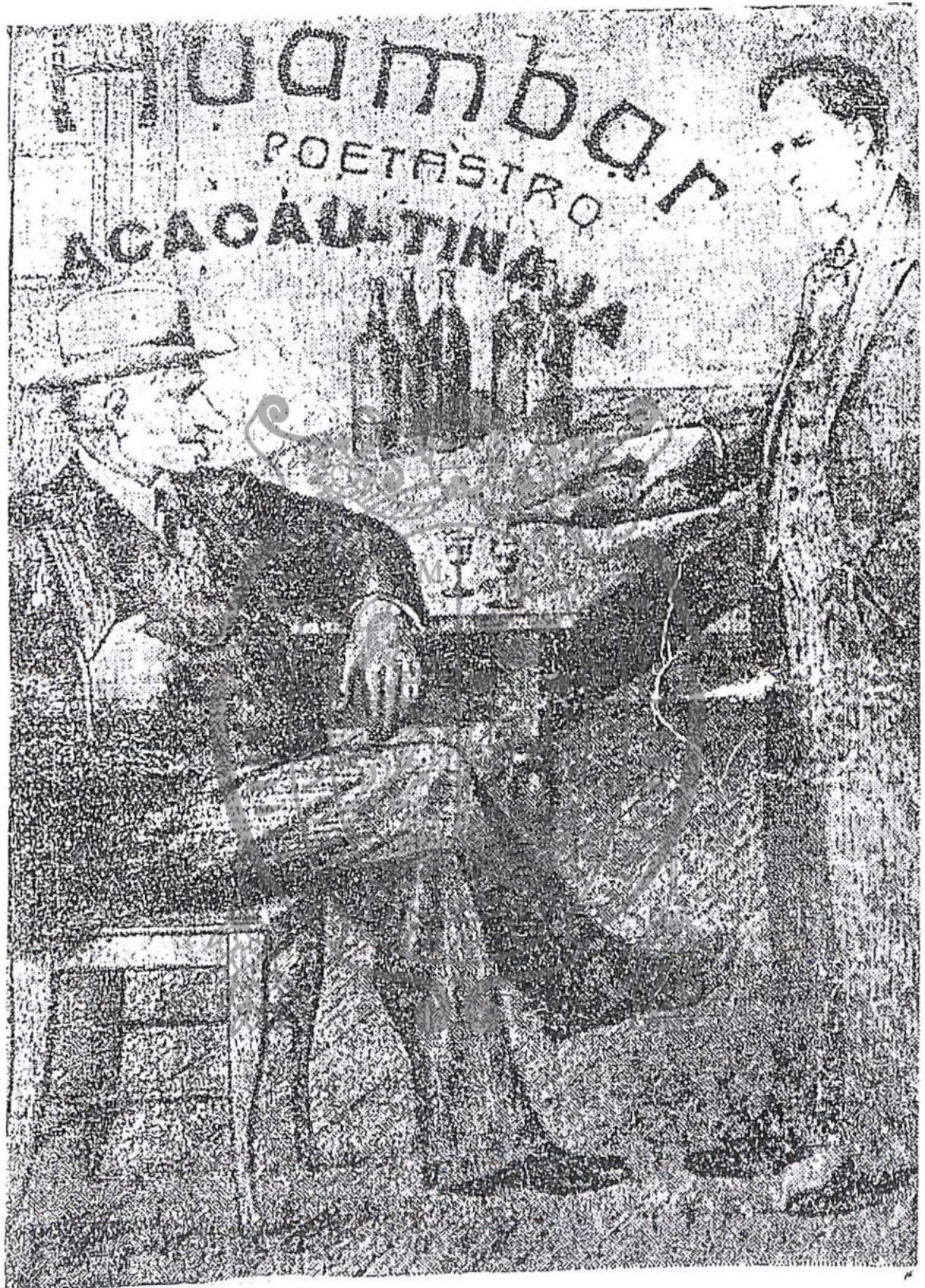


The coat of arms of the University of Ayacucho is a complex heraldic emblem. At the top is a helmet with a crest featuring a human head. The shield is divided into four quarters: the top-left shows a seated figure writing; the top-right shows a sun over a landscape; the bottom-left shows a lion; the bottom-right shows two towers with a banner between them. The shield is surrounded by a decorative border with the Latin motto 'REGVM IN PERVIA ACCEMIA S. MARCI VRBIS'.

ANEXO 01

SE CONSIGNAN LOS 12 DIBUJOS QUE HAN SIDO EXCLUIDOS EN LA EDICIÓN BIBLIOTECA AYACUCHO (ALTAZOR, LIMA, 2004)







Contrato de Matrimonio

2)





Matrimonio de Bernaco

③





Brindis y discurso de Huámbra





Yayala, en el Tondero Campestre





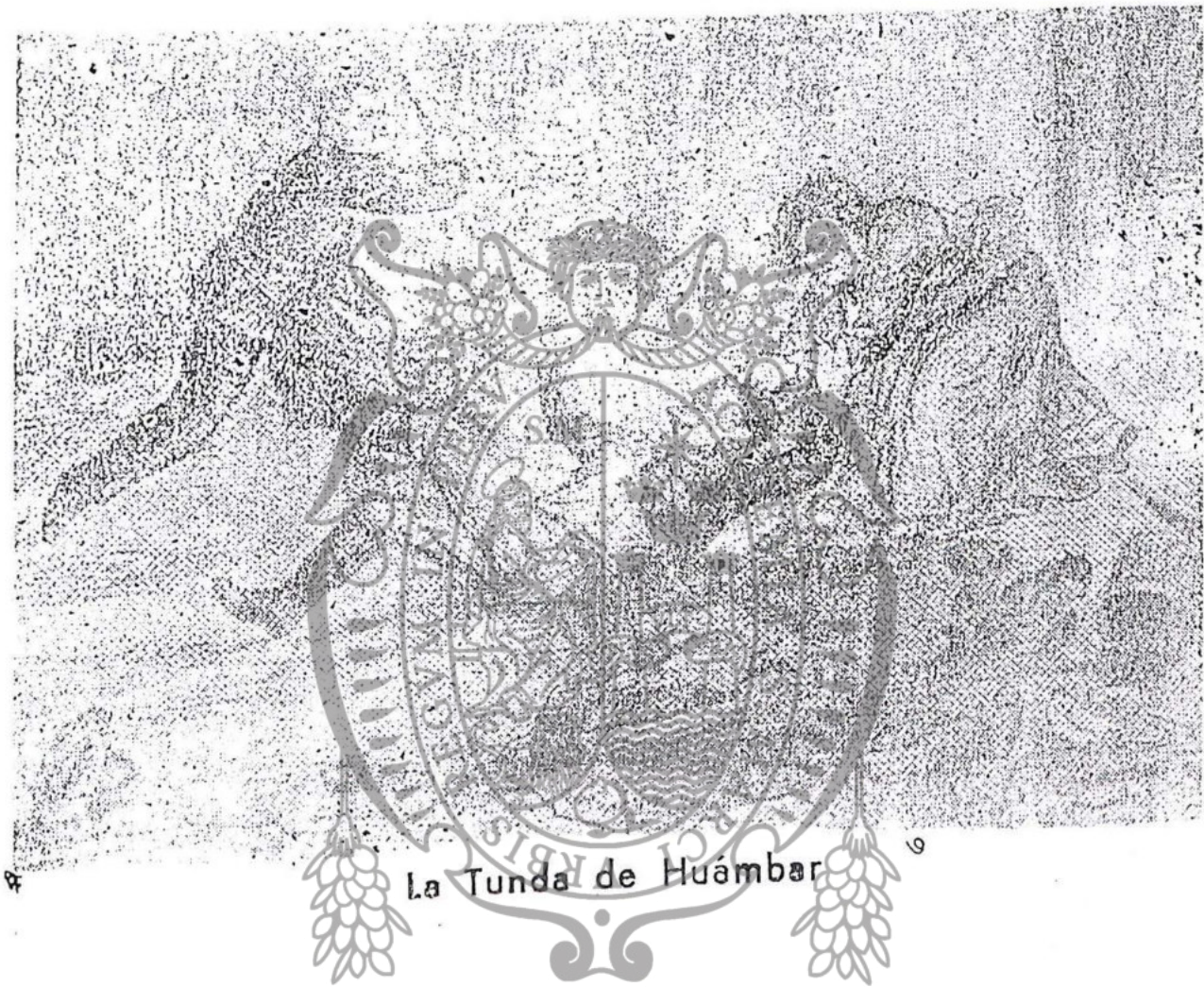




De la Morgue a la Cárcel

10







Remisión de Huámbra a Lima

11





ANEXO 02

**TEXTO COMPLETO SOBRE LOS DATOS DE PROCEDENCIA DE LA
FAMILIA J. JOSÉ FLORES EN ANDAHUYLAS.**



DATOS BIOGRAFICOS DEL ESCRITOR INDIGENISTA JORGE FLORES RAMOS



Ingeniero Héctor Flores Samanéz, previo mi fraternal saludo a su persona y a toda su digna familia, suplico a su persona, proporcionarme con ve racidad a cada una de las siguientes inquietudes (si le fuera posible in formarme con amplitud, más datos que crea conveniente, por lo que le agra dezco anticipadamente). Estos datos darán mejor esclarecimiento, a una in quietud de investigación intitulado "APURIMAC Y SU LITERATURA MARGINADA".

La temática del libro en preparación y en que trato de ocuparme sobre la valía literaria de su admirable padre el escritor Jorge Flores Ramos por quien tengo especial consideración igual que al gran novelista tam bién olvidado Manuel Robles Alarcón, tengo cifrado relacionar según mis alcances como profesor de Lenguaje y Literatura, con el quehacer educati vo, acorde a la idiosincrasia del educando de nuestra región andina (espe cialmente de nuestra zona sur del ande peruano).

Uno de sus objetivos principales es valorar la labor de la creación literaria del insigne escritor Jorge Flores Ramos.

Atentamente

Juan Pablo Arias

Profesor Juan Pablo Arias
Docente de la especialidad de Lengua y Literatura del Colegio Secundario de Menores "Gregorio Martinelli" de Talavera.

- 1.- Su educación primaria lo realizó en Centro Escolar N° 651.....
 Centro educativo de Candabuzo.....
 Distrito Candabuzo.....
 Provincia Andahuaylas.....
 Departamento Apurímac.....
 Del año de 19 17..... a..... 19 17.....
- 2.- Su educación secundaria lo realizó en Cuzco.....
 Colegio Ciencas.....
 Distrito Cuzco.....
 Provincia Cuzco.....
 Departamento Cuzco.....
 Del año de 19 18..... a..... 19 1923.....
- 3.- Su educación superior lo realizó en Cuzco Escuela de Perfeccionamiento.....
Escuela Superior de Perfeccionamiento.....
 Ciudad Cuzco.....
 Provincia Cuzco.....
 Departamento Cuzco.....
- 4.- Qué profesión ejerció aparte de su brillante actividad literaria?
Profesor Primario y Comisario de Inspección de aguas.....
de Talavera.....
- 5.- En qué instituciones prestó sus servicios?
Siempre en el Centro Escolar de Candabuzo Talavera.....
 Lugar..... años.....
 Lugar..... años.....
 Lugar..... años.....
 Lugar..... años.....
- 6.- A qué país o países viajó? Nunca salió del país.....
 Con cargo de.....
- 7.- Contrajo matrimonio con la señora 2 veces primero con Carmen Samanéz.....
 En el año de 19 28..... En la ciudad de Candabuzo.....
en Segundas nupcias en 1944 con doña Rosa Altamirano.....
 Frutos primaverales de su inmenso amor humano, son sus hijos.....
Hector Flores Samanéz.....
Jorge Flores Altamirano de Cieza.....
- 8.- A qué entidades culturales perteneció?
Sociedad de la Mañana de Candabuzo y Talavera.....
Asociación de la Mañana de Candabuzo y Talavera.....
y O.T.A. de Candabuzo y Talavera.....
- 9.- En qué diarios, revistas literarias etc. colaboró con la producción de su plu m literaria?
Principalemente en "Candabuzo Peruano".....
de Candabuzo y Talavera.....
de Candabuzo y Talavera.....

10.-Qué premios literarios obtuvo?

a) Diplomas

b) Medallas

c) Menciones honorosas

11.-Obras literarias que publicó

a) Novelas

b) Cuentas *Canto*

El N.º de las Teresas

c) Fábulas *M*

d) Ensayos

e) Poesías *El Hombre el Paisaje, la Vida*

Poemas Quiniales

12.-Título de obras literarias que dejó inéditas.

Palomada (novela)

13.-Nombre y apellidos de los padres.

Nombre y apellidos del padre.

Lugar de nacimiento. J. CA

Distrito

Provincia

Departamento

Nombre y apellidos de la madre.

Lugar de nacimiento

Distrito

Provincia

Departamento

14.-La partida o certificado de nacimiento se encuentra en.....

a) Parroquia

b) Municipio de

c) Fecha de nacimiento

15.-Cuántos hermanos son (por favor en orden cronológico de mayor a menor) y profesión que ejercen o ejercieron.

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Nombre y apellidos

Humilito (agente)
Carlos (agente)
Flor de Amigos Agudo
Herminia Flores
de Montes (casada con el Sr. Adriel Montes Sotomayor)
dueña de la famosa Hacienda Yaca de Abancay, además tuvo un hermano nieto el Sr. Víctor

español don Ignacio Antonio Samanez que tuvo 4 hijos y fue el tronco de personalidades apuntonenas como el Presidente de la Republica Don David Samanez Ocampo, el presidente mas honrado del cual se tenga memoria, pues durante su presidencia, su hacienda Marcalmasi, casi se arruina y adquirio montos esas deudas, otro desahollante fue el Ministro de Fomento de Seguná don Enrique Mantuelli Samanez, padre del Inse- miero Enrique Mantuelli Tizon, 2 veces Presidente del Senado de la Republica, desta ca tambien el medico Dr Jose Leonidas Sama- nez distinguido parlamentario an' como el Forjador Jose Samanez Tizon.

Respecto a la familia Flores, el primer Flores que llego al Peru fue el Coronel Don Carlos Flores, procedente de Quito Ecuador en donde su padre el General Juan José Flores, fué Presidente de ese país, durante 14 años. Juan José Flores fué venezolano de nacimiento y llego a Quito como un prócer de la independencia, pues pertenecia al círculo de Generales íntimos del Libertador Si- mon Bolívar, como lo eran el general Paéz, el General Sucre y otros. Al ser destituido por un golpe de Estado la familia de Juan José Flores fué desterrada a diferentes países, razón por la que su hijo el Coronel don Carlos fué enviado a Ica, cogandose

con una dama iguena de apellido Prado, luego por razones de negocio se afincó en el fundo Cozumbado de San Jerónimo Andahuaylas, donde formó familia y radicó hasta su muerte.

Mi padre el poeta Jorge Flores * Ramos, era un hombre de exquisita sensibilidad y enorme ternura, amaba por sobre todas las cosas, la belleza de la naturaleza, que lo rodeaba esplendorosamente en el valle del Chumbao, cuyo origen es justamente la Hacienda Cozumbado.

El admiraba y amaba la agricultura, el verdor de los campos, ver pasar los animales, observar las faenas, como la siembra, el cultivo y la cosecha, el canto de la lluvia, el trinar de las aves eran parte de su mundo muy suyo, que jamás abandonó; podría decirse que en su edad madura mientras su cuerpo residía en su casa de Valdelomar, (por coincidencia otros gran poeta peruano) su espíritu, su alter ego, continuaba a la vera de su amado río, el Chumbao, rodeado de los alisos, los capulís, los eucaliptos, las florecillas y avejillan que magistralmente describe en sus cuentos y glosa en sus poemas.

Otro aspecto de su vida fue su identificación con las luchas sociales del pueblo (pasar a la vuelta pag 5a)

permano, por su propia sensibilidad no
suple vale la injusticia, verá en el indio
el campesino, un ser explotado, irredento
que requiere de un mundo nuevo, un país
con justicia social. En esa época existían
dos corrientes políticas de izquierda, la
de Mariátegui y la de Haya de la Torre,
mi padre escogió la primera, fue mi
miembro sencillo, humilde como en todo el
acto de su vida, del Partido Comunista
Permano, en el cual en los procesos electorales
actuaba militantemente, para luego volver
a la paz de su trabajo y su familia, fue
mi querido jefe de la izquierda de
entonces Tano del Pino, Pedro del Pino
fajardo, Jorge del Prado, Hugo Pesce, que
lo respetaban tanto como intelectual como
a hombre de ideas avanzadas.

Yo soy un único hijo hombre, crecí con
mis abuelos Don Armando Smales y Doña
Ester Martignelli que al no tener hijos me
criaron como a tal, mi abuelo fue pierolista
y luego apuista, desde luego en una
cuna apuista yo resulté como es lógico
apuista. En Andahuaylas, se desató una lucha
política llena de pasión y encuentros entre
apuistas y comunistas que eran enemigos
irreconciliables, sin embargo estas discrepancias
de ideas en mi pueblo Tano pequeño, jamás
se interpusieron en el respeto, admiración y
carino que siempre tuve por mi padre
quien visitaba con frecuencia en su casa
de Talavera, en donde instaló una
fabrica de aguas gaseosas.

Como el agua averiguado ya fue una nota
ble fijado de ganado lechero y realizó en
andahuaylas un trabajo extraordinario que.

fue reconocido en el país y en el extranjero, mi padre
gozaba inmenablemente al ver mi ganado y mi
trabajo. Luego desterrado por la Reforma Agraria,
desposeído de todo, volvió a luchar y trabajar
habiendo sobrevivido a los 63 años, que ahora
tengo, como empresario, fui Presidente del
Banco Suabian entre 1985 y 1989, Presidente
del Banco Agrario entre 1989 y 1990, fui direc-
tor del Banco de Crédito y hasta hace poco
Vice Presidente del Banco Central de Reserva, desgra-
ciadamente mi padre, fallecido en 1985 no
pudo compartir como yo hubiera querido de
esta etapa de mi vida

18.-Autores o literatos de su preferencia. Mi padre tuvo
una biblioteca y numerosa biblioteca, leía a
Tolstoy, Dickens, Dostoyevsky, Chejov,
Gino Alegría, Abraham Valdelomar, Ricardo
Palma, Arguedas, Francisco Figueroa
Ríos y Mario Flores y otros. Tres anti-
mos eran amigos que lo frecuentaba

19.-Escritores o personalidades ilustres con quienes mantuvo relaciones
de intercambio intelectual

Ricardo Argüelles Caballero, Angel Nieto
Hugo Pizarro, Francisco Figueroa,
Jose Maria Arguedas, Mario Flores
y muchos otros

20.-Entidades culturales a que perteneció

Insular y alguna que otra, el era
muy introverso, quizás por eso su obra no
se difundió, le publicaron sus versos por
su enorme calidad, sin conocerlo personalmente

21.-Tuvo parentesco familiar con el escritor Juan José Flores, el autor
de la celebrada novela Huámbra postastro acacau tinaja?

Sí era sobrino

22.-Anécdotas, consejos, celebridades, admirables del admirable escritor

Jorge Flores Ramos.
Terminó mucho antes del tiempo, había
una memoria como un libro, pero era callado,
le gustaba más escuchar que hablar,
en eso somos muy parecidos

Los he leído de 10 Selva, Resonan (mi firma)

ANEXO 03



Reproducción de la fotografía del Coronel Carlos Flores, Cuadro encontrado en la casa de Roberto Flores Leiva, sobrino de J. José Flores, ubicado en el Jr. 2 de Mayo N° 343 Ayacucho el año 2002.



ANEXO 04

Figura 1



Figura 2

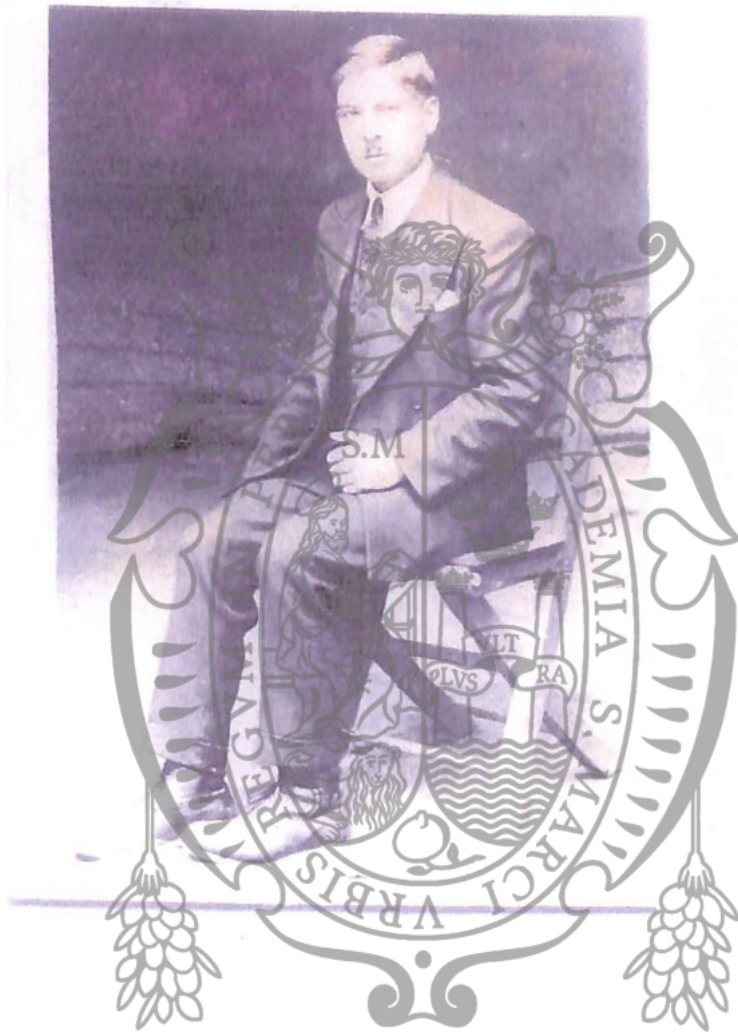


Figura 1: J. José Flores, autor de la novela *Huámbur Poetastro Acacau – Tinaja*, Fotografía encontrada en la casa de Roberto Flores Leiva, ubicada en el Jr. 2 de Mayo N° 343 Ayacucho el año 2002.

Figura 2: Parte posterior de la misma fotografía donde aparecen los datos consignados por J. José Flores para su sobrino Roberto Flores Leiva en Ocobamba con firma y el año respectivamente.



ANEXO 05



Fotografía de Roberto Flores Leiva, sobrino de J. José Flores, quien en vida (2002) nos proporcionó las fotografías y datos sobre su abuelo y tío. (Coronel Carlos Flores y J. José Flores) respectivamente.



ANEXO 06

JORGE FLORES RAMOS

GRITO

Referencias de
CESAR ANGELES CABALLERO
Y CESAR BARRIO

Por la cultura y por el arte

LIMA

Carátula del texto "Grito", parte del libro Apurímac (1989) en la que se encuentra el cuento "Palmada".



PALMADA

A Hugo Pesce.

I

Era el 2 de febrero. Amaneció como es frecuente en Oco-bamba, la población emponchada de neblina. Había cierta sensación oscura de invierno, cuajada de nube baja, y una lluvia sesgada y medrosa empezó a azotar las calles.

Duró poco la llovizna que no llegó a ser chaparrón. De pronto, como una cortina se suspendió la niebla, las calles se llenaron de luz, y los tejados de las casas, el empedrado, los pastos de la plaza descuidada, brillaron como el cristal.

De cada canaleta colgaba un diamante. Irisada la gota caía desmenuzada y móvil sobre las piedras y las baldosas. Serpentinadas brillantes, curvaban los senderos maizal adentro, y el río hacia el levante impetuoso y bronco, anunciaba pasada noche de tormenta.

Desde la parte por donde se perdía el camino a Andahuay-las ascendían los bloques de neblina escalando por los cerros, y, debajo, manto verde quedaba la campiña descubierta, las lomadas humedecidas, el poblado naufragado en esmeralda. ..¡Ocobamba!... Rústico paisaje de amanecer fecundo! Caricatura de pueblo prisionero en belleza, anunciaba cien por cien la sierra peruana exuberante y pródiga.

Quien pase en época de lluvias por este poblado pintoresco no puede dejar de llevarse la canción del maizal, del súbito despejarse de las mañanas neblinosas, donde las nubes se des-corren como telones de boca de un escenario gigantesco, y donde el sol levanta su grito de cumbre en cumbre como rey del Universo.

Salmodia de los llanos. Las lomadas recostadas en cada cima como desafiando a los abismos. Cuento o verso de la vida en las praderas, saltando en cada calle, jugando en los tejados. Podía ser quien sabe soñación de poeta o creación cerebral de belleza. Pero no: Era vida palpitante y fuerte, cántaro de luz echado por las praderas, plasmado en frutos regios, en vaivén



—Vamos.

De los tejados colgaban aun gotas de lluvia. Soleaba fuertemente.

—La Hacienda del Cura —dijo don Luis al desembocar por la esquina, volteando la vista.

—¿También tiene propiedades?

—Y bien saneadas. Allá por donde aparecen esas cruces, — señaló la otra orilla del río—, está su otra Hacienda.

—Más parece un cementerio.

—Y efectivamente lo es.

—¿Y la Hacienda entonces?

—Ahí la tienes sembrada de muertos.

—¿Y la segunda?

Don Luis señaló riendo la iglesia.

El no trabaja ni siembra. Cosecha solamente. Cuando los hombres nacen, se casan o se mueren, le es indiferente: Cobra siempre. Y esto todos los días.

—¿Todos los días dice usted?

—¿Y las misas? ¿Y las fiestas mi querido sobrino? Solo el día de San Antonio, gana más de tres mil soles.

—Parece mentira.

—Hay la versión de que el santo es milagrosísimo. El hogar que lo guarda según la tradición, es hogar feliz; las riquezas prosperan, el ganado prolifica, las sementeras siempre salvan.

—No veo la ganancia aun.

—En sencillísimo. Vende estatuas. Las hay de todo tamaño tipo y precio. Al alcance de todos los bolsillos.

—Curiosa modalidad.

—Y no es solo eso. Después de la venta viene la bendición. Y no hay quien no la pague.

—Ya voy comprendiendo, tío.

—El campesino de la comarca tiene la firme convicción, de que el santo no concede mercedes, sino al que le ofrece la misa de su día.

—Es interesante.

—Por eso el 18 de junio, —continuó don Luis irónico,— los altares se saturan de santos: los hay cojos, tuertos y mancos;



canso; pero lo más interesante era el panorama que se divisaba: Los cañaverales se expandían a la distancia con tonos de oro pálido, cabalgaban los cerros infinitos en ruedo inacabable, y de la quebrada lejana llegaba el somnoliento rumor del río espaciándose en la difusa complejidad del horizonte.

—¿Bien ideado?

—Y con excelente gusto artístico.

—En una cueva, a varios kilómetros de aquí, hay un verdadero jardín de estalacmitas. Desde allí trajeron las que adornan la pileta. Monte Líbano llamo a este lugar, —terminó su relato don Luis.

Los corrales de la Hacienda estaban repletos. Habían bajado el ganado para el recuento. Ordenaban las vacas y unas tras otras las soltaban con sus becerros a lamer los grandes trozos de sal colocados enrededor del patio.

—Tengo más de cientocincuenta, como ves, cuarenta están con cría. Mira ésta —señaló don Luis, — me da una arroba de leche, es la mejor, nacida en la Hacienda.

—Muy bonita. ¿Es criolla?

—No he importado ganado de raza. Selecciono, y no me da tan malos resultados. Además, mi negocio es la venta de bueyes. El queso y la mantequilla son productos suplementarios. En ese pequeño cuarto están las maquinarias.

El patio se llenaba de madres y berrcaban los becerros de distintas direcciones buscando cada cual la suya.

—Landà mande meter la leche, y vengase al corral, pero antes, que boten las vacas a los cereos.

—En seguida compadre.

Los pastores arrearon el ganado. Seguidos de sus crías desfilaron las lecheras por la puerta de la Hacienda rumbo a los alfalfares: blancas o castañas, manchadas, algunas, negras o rojas otras, se entretelazaban móviles saliendo con paso calmo. Sus bramidos se distanciaban resonando en los senderos, palpitando entre las frondas...

Juan Manuel y su lío, apoyados en los barandales del co-



no pararon hasta llegar a Yllanya, hacienda que marcaba el fin de la jornada de ese día.

Maltrecho, con la alforja y el poncho al hombro, tuve que sudar cordilleras arriba, trotar en los llanos, o bajar a las quebradas para tornar a subir hasta las punas. para mi vida de muchacho de trece años la jornada me parecía interminable, los caminos sin fin, el viaje sin llegada... Te aseguro que lloré de despecho y de cólera, pero la soledad se reía de mis lágrimas. Además, tenía un ojo hinchado a raíz de la caída".

—¡No debió poner una cara muy bella tío!

—Al fin llegué a la hacienda. Era el atardecer. La peonada se agolpaba en la quilca. La luz eléctrica iluminaba el caserío, y por sobre las tejas del techo los árboles de los huertos mostraban su sombra.

—Al camarón dormido se lo lleva la corriente —me dijo mi padre al verme maltrecho y mohino— que te sirve de lección, aprende a ser hombre.

—¡Bien venido hermano! —se burló también tu padre— ¡te has pintado el ojo de verde! Yo quedé humillado, me sentía ridículo y empequeñecido para mí mismo.

Una tristeza profunda se apoderó de mi alma. Tu papá era hijo legítimo y mi padre lo adoraba; en cambio a mí, me trataba con cierto desdén.

En la noche, a la hora de comida, ellos sentados en los lados del hacendado eran soberbiamente atendidos, mientras yo fui a parar a la mesa de empleados.

Ese día juré ser rico y sacudirme de la vergüenza que me propinaba el destino. Y cumplí mi palabra. Mi padre se casó en segundas nupcias y al morir dejó la hacienda que tenía a tu padre; pero con el dinero quedó la segunda esposa, quien me tomó a su cargo. Fue como una madre para mí; te mostré su tumba en Ocobamba. A su muerte, enterrada en una olla, hallé al pie de su cama varios cientos de libras de oro.

Tu padre vendió la hacienda. Yo más cuerdo, arrendé ésta que después llegué a comprarla.)

—Mañana te la haré conocer yo mismo". Terminó su relato don Luis...



—¿Así lo cree usted?

—Estoy seguro. Me moriré de viejo antes de que cambie nada.

Tío y sobrino volvieron a callar. Estaban solos, apoyados en el barandal que daba a la huerta. Los corredores iluminados por la luz eléctrica formaban como un marco de luz al huerto oscurecido. Chirriaban los grillos.

—¿Sabes?, —dijo al fin don Luis, tomando su tono burlón y satírico. —Aquí el que manda es el que tiene un poco de inteligencia. El pueblo es sabio por su experiencia: "Mas vale cabeza de ratón que cola de león", dice un refrán. Y es una gran verdad! En la Hacienda y en los pueblos vecinos tengo una influencia completa; soy Juez y Corte cuando se demanda justicia; Diputado y Parlamento cuando se trata de dar disposiciones u órdenes; soy Ministro de Estado y Presidente y Gobierno... Y a veces, —rió burlescamente,— soy hasta prelado y Dios... Y no te miento, mi voluntad se hace.

—Así lo he visto.

—Piénsalo bien, si te decides, puedes plantar una suertecita de cañas y hacer tu platita. ¡Deja el magisterio! Es vida de pobreza eterna aunque noble y buena.

—Gracias sinceramente tío. Pero usted quiere crear un Mundo a su imagen y semejanza.

—Y no es malo te lo aseguro. Es más real y más vivible que el tuyo.

Las rosas del jardín blanqueaban entre las sombras. El aire traía un grato aroma suave.

—Piénsalo. Es cuestión de decidirse. Te dejo, voy a escribir unas cartas.

Don Luis se perdió con su silueta gorda y sus pasos menudos seguido de su sombra.

Juan Manuel quedó asombrado, como atónito: "Yo soy Juez y Corte, Parlamento, Presidente, prelado y hasta Dios", repitió. ¡La más acabada mentalidad feudal!

Los grillos monacordes, desde la huerta, parecían reírse de su asombro, y decirle: "Así es el Hombre del Feudo", mi querido amigo...



BREVIARIO DE RECUERDOS

i

Llegué un día a la hacienda en busca de fortuna. Mi pasado fue un tanto triste y mi infancia agreste. Iba decidido a trabajar esforzada y duramente. Y así fué, no tuve descanso, iba diariamente forjando la vida, la riqueza, el bienestar.

2

Hay un punto negro en esta mi existencia de lucha. El pleito con los indios. En la parte media del fundo, en el templado ambiente de esas tierras, viven trescientas familias que son el sostén de la Hacienda.

Sus hombres reclaman el sector como terrenos comunales. Para mí, mas que el precio de las tierras, la gente y su trabajo, es lo que me interesa. Si recuperasen los terrenos perdería el dominio en ellos. Esto sería mi ruina, los campos sin el trabajo del hombre no valen nada.

3

He comprado la Hacienda. Me parece haberme vengado del infortunio y del destino. Ya soy un hombre rico, espero ser feliz, nada me falta.

4

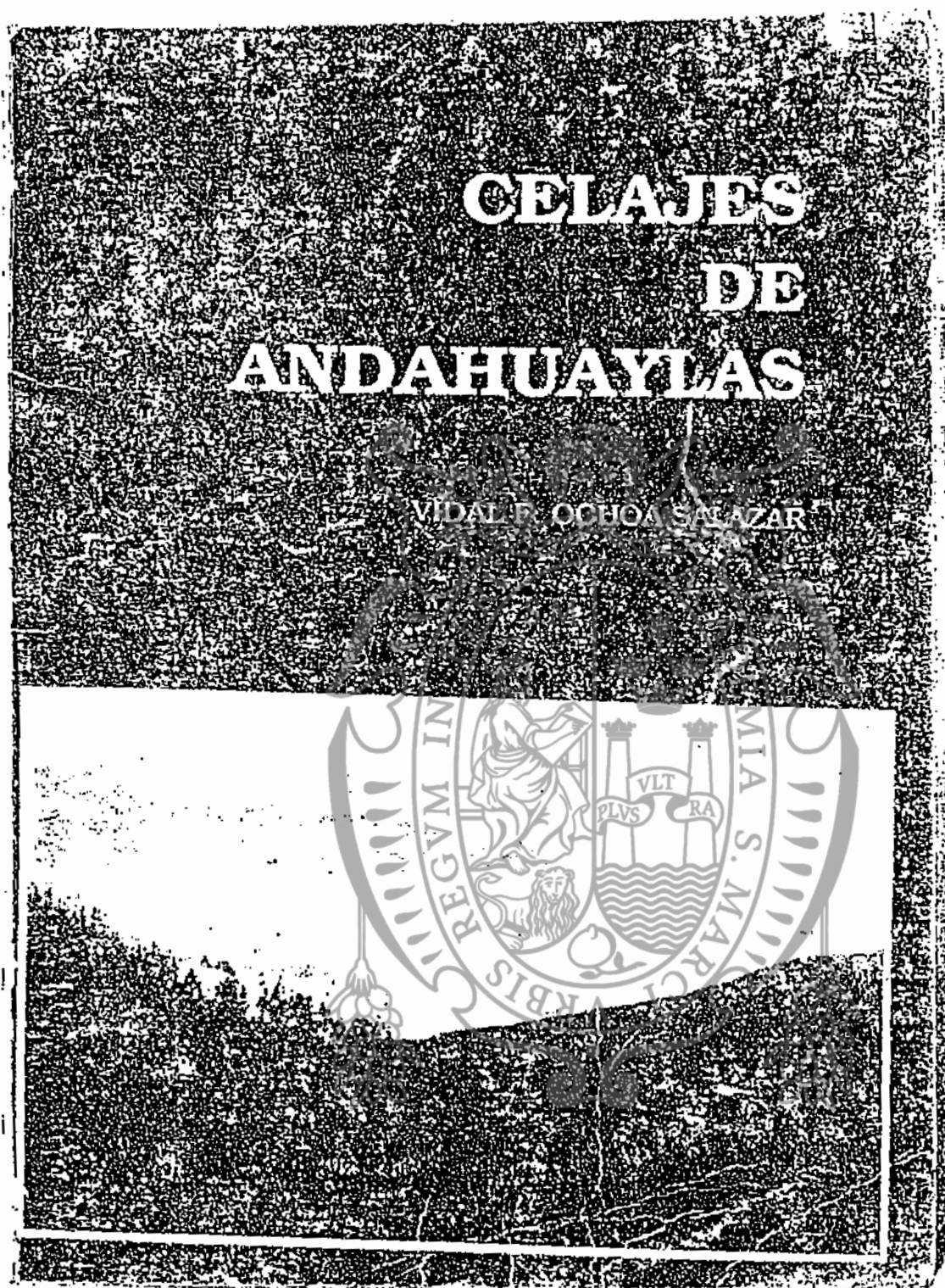
En la lucha constante contra la naturaleza y contra los hombres se me ha pasado la juventud, la edad madura, casi estoy ya viejo. He transformado el fundo. Los ganados y los cañaverales son riqueza ingente. He realizado mis sueños de poder y de grandeza. Solo que, el tiempo, ha realizado también su trabajo en mí.

Hay veces que cuando la tarde declina, cuando viene la hora del descanso porque el sol se aleja; y los hombres dejan

506




ANEXO 06



Carátula del texto Celaje de Andahuaylas (1989) del autor Vidal Ochoa Salazar



DON JOSE



Don José un personaje controvertido e interesante, que llegó a amasar ingentes riquezas a costa de una explotación sistemática y cruel a la gente de su hacienda y comunidades circunvecinas, en su afán desmedido de lucro, su apetito voraz de llegar a ser el hacendado más acudado del departamento; tuvo como virtudes: su hospitalidad, inteligencia y tesón para el trabajo, hijo no reconocido, había crecido en el hato Mitobamba de propiedad de su padre, como un criado más; un niño arisco, montaraz, experimentó el hambre, la pobreza y el abandono, no conoció escuela alguna; de no ser por el interés que tomó un empleado de la hacienda, que le enseñó las primeras letras, se hubiera quedado analfabeto, pero su inteligencia, sus ambiciones hicieron soñar en grande, sus aspiraciones llegaron mucho más lejos, deambuló probando suerte por varias ciudades, estuvo en Lima; no se sabe como llegó a autoeducarse, porque es cierto que él mismo supo afirmar no haber conocido escuela alguna. Volvió a Ocobamba con algo de dinero y en la quebrada de Huaynabamba compró una acción de un fundo, ese fue el inicio de tanta prosperidad.

Al cabo de pocos años don José logró ser el propietario de una extensa hacienda que llegaba por la parte baja hasta el río Grande y por el lado opuesto hasta la cumbre que separa con Ocobamba; y lo más importante con gente de tres caseríos bien poblados con más de trescientas familias a su disposición, para el trabajo, incluyendo menores desde diez años, no había escuela, ellos nacieron solo para el duro trabajo y la servidumbre.



Cebales de Andahuaylas

años de sus lacayos, hombres avezados y listos, montados en caballos veloces, quienes llegaron a la casa de la chica y a viva fuerza la levantaron al caballo y se la llevaron a la hacienda, sin que los padres de la muchacha pudieran hacer algo para rescatarla: la secuestrada sirvió de amante varios años.

— 0 —

Don José no era como cualquier avaro torpe y conformista, al contrario, le gustaba disfrutar con inteligencia de su dinero, cada cierto tiempo se daba vacaciones para viajar a la ciudad de Lima, a lomo de bestia hasta Huancayo y más tarde hasta Ayacucho o sea hasta punta de carretera, siempre acompañado de una de sus favoritas; gozaba en Lima de las diversiones en los centros nocturnos, visitaba los lugares interesantes, concurría a los teatros, se ponía en contacto con el mundo civilizado, hacía sus compras de lo último de la moda en cuanto se refiere a prendas de vestir, lo más selecto por su perfección y finura y de lo más moderno tratándose de artefactos. Ni bien se había generalizado el uso del radio en Lima, don José ya contaba en la hacienda con este artefacto.

Don José sentía satisfacción al mostrar a su compadre Juan sus compras, hacía pasar a su amplia alcoba y ambientes contiguos y sacaba vajillas, cubiertos, joyas, prendas de vestir importadas, la gran novedad del radio y otros artefactos.

Invitó a su compadre a que adivine donde estaba guardada parte de su fortuna, aseguraba estar oculta en el aposento; Juan decía que podía estar empotrada en la pared ancha del cuarto, debajo del entablado del piso o en uno de tantos baúles bajo llave del aposento, desaprobó don José dando énfasis con el movimiento de la cabeza y las manos; más tarde supo confesar que había guardado dentro de los barandales de tubo de su hermoso catre de bronce en libras peruanas y esterlinas; no se sabe quien quedó con el catre a la muerte de don José.

Con su poderosa influencia y ambición desarrollista, la carretera troncal a Ayacucho hubiera merecido un mejor trazo por Ocobamba, Ongoy y el Pampas y don José se habría convertido en el primer propietario de un automóvil de lujo y otros carros que hubiesen proporcionado más auge a su hacienda. La parca no le permitió.



Para los viajes de placer generalmente de larga duración, solía escoger con gran acierto a personas de su confianza para la administración de la hacienda; pero por más esmero y honestidad que ponga el Administrador, no le faltaba a don José reparos que hacer como justificación para no cumplir con los extremos de la contrata; no le pagaba el salario pactado aduciendo una serie de motivos o bien pretextaba no tener tiempo para revisar los libros, y este arreglo se iba postergando en forma interminable, hasta que el agraviado abandonaba el reclamo por tratarse de un poderoso.

Por esta misma causal los compadres José y Juan pelearon reñidamente, por poco no pasaron a la vía de las armas; Juan había administrado ya por segunda vez la hacienda durante el último viaje de don José a Lima, el trabajo era tremendamente agotador, era Juan el patrón, el contador, el capataz en los campos de cultivo, hasta el vaquero; tenía que atender los pleitos de la hacienda viajando con frecuencia a la Corte Superior de Justicia de Ayacucho estropeando los riñones montando una mula argentina alta y tosca como un cargador frontal, el avaro y terco hacendado con supina mediocridad se aferró en no pagar la considerable deuda contraída, Juan fue el gran damnificado.

La actitud canallesca de este vil hacendado no queda allí, bien se puede aplicar lo dicho por Varona "El hombre es la fiera más temible que aprendió a reírse para disimular su ferocidad nativa".

Este pequeño burgués como los grandes oligarcas solía ensañarse contra quienes ya sea por sus ideas o tendencias les consideraba como enemigos o miraba como peligroso a sus intereses y como el coyote, cruel, astuto y vengativo, no perdonaba, asestaba golpes mortales a sus víctimas.

Aquella vez fue aplastada a sangre y fuego en Ayacucho una subversión, allí resultaron muchos comprometidos, entre ellos Canela y Caviedes, perseguidos se asilaron en la hacienda de don José con la idea equivocada de encontrar protección por mediar relación de parentesco, pero este hacendado con artera villanía pasó una nota al ejército acantonado en Ocoyambamba, haciéndole saber que les hacía esperar enjaulados a "dos inocentes palomos". Los infelices fugitivos, de día se internaban en los cañaverales y permanecían peleando con los insectos, de noche salían a buscar comida, confiados dormían en la casa hacienda, hasta que en el momento impensado fueron capturados por los soldados y llevados a Ocoyambamba. Canela hábil y valiente se mostró con gran presencia de ánimo, por el momento tratados aún con respeto, se les vió al lado de sus captores en la plaza de Ocoyambamba tocando guitarra y



Celajes de Andahuaylas

cantando yaravies con inefable emoción, presentía su calvario, su aniquilamiento total, su despedida definitiva de sus seres queridos, sin mayor delito de haber soñado en una sociedad más justa y humana; tenía al lado a su joven esposa y sus tres hijos muy pequeños, de cuya compañía fue arrancado y conducido hacia Ayacucho, pasaron el río Pampas, lo cautivos fueron entregados a nueva escolta, en la subida los torturaron, despojándoles de los zapatos les condujeron a lo largo del camino escabroso haciéndolos cargar piedras sobre las espaldas, llegado a Chontaca ya no podían caminar desfallecidos al borde del colapso fueron asesinados salvajemente con tiros de fusil, todo quedó en la impunidad, dos hogares destruidos y en la orfandad dos viudas y varios niños; los criminales quedaron inmunes, el dictador de turno siguió con su política de represión.

Don José con el poder de su dinero y su influencia sostuvo juicios interminables por las tierras detenidas por éste de la comunidad de Ocobamba, fue una lucha titánica y desigual que soportó inútilmente la pobre e indefensa gente del pueblo encabezada por Oscco y otros, enarbolando el derecho contra el despojo, la justicia ante la voracidad, la rebeldía frente a la humillación.

Oscco incauto como todo campesino analfabeto cayó en la red que le tendió el astuto hacendado, éste con artimañas bien estudiadas logró atraerlo a la casa hacienda y pese a su desposismo le colmó de halagos y obsequios, pero el infeliz cabecilla fue hallado muerto al fondo de un precipicio, luego de tanta búsqueda, junto al camino que conduce a Ocobamba; nadie investigó el caso, las autoridades nada hicieron por esclarecer.

72-4-6
10-0-1
Tuvo también enemigos por rivalidad en asuntos pasionales, hasta llegó a escribir una obra costumbrista en la que aparece como personaje central su enemigo Manuel y otros a quienes satiriza a su antojo, derramando el almíscle de su rencor y venganza. Lo interesante es que pinta con originalidad las costumbres de Ocobamba; Las traducciones que hace del quechua al castellano y viceversa, a su manera como quien piensa en quechua para expresar en español, dan origen a giros y disloques lingüísticos para gozar de risa, esto es para aquellos que hablan el quechua. Alguien ha tenido que ir exclusivamente a entrevistar a Alida la heroína de la obra a fijarse en qué lado de la cara llevaba su muy comentado lunar y hacer hablar algunos pasajes de su vida.

Otros rivales de don José recibieron soberanas palizas propinadas en la oscuridad de la noche, por los lacayos.



Tenía una concepción de la vida casi materialista, egoísta, su doctrina era trabajar, acumular riquezas no importa a expensas ajenas y disfrutarlas, no le interesaban los demás; tuvo muchos hijos en diferentes mujeres pero ninguno mereció protección y el cariño paterno, todos quedaron en el abandono.

Tenía también don José asomos de bondad, lo tuvo junto a él hasta su muerte a un anciano cuya ocupación era sólo el cuidado de los huertos de frutales; fue el engraido de don José, quien se interesaba mucho por constatar si las cocineras le atendían bien y cada vez lo llevaba al depósito de aguardiente para servirle un copón de trago fuerte para preguntarle —¿Que tal?— el viejo después de sorber la buena porción de caña, a gusto, contestaba —Musianipaschu— (Ni he sentido).

Amaro se llamaba este indio centenario con la piel tostada por el sol, el cuerpo y pantorrillas aún anchos y potentes digno de la estirpe de Anqo-huayllo, quien todas las mañanas al salir el disco ardiente sobre las montañas se arrodillaba en el suelo con los brazos extendidos hasta besar a la "pachamana" pronunciando en voz inaudible su oración, en un rito de profundo misticismo, en señal de su heroica resistencia a abjurar a sus dioses que su Inca y Señor les había inculcado. Se ha dicho que Amaro fue quien ha protegido a don José en los peores momentos de su niñez hasta cargándole en sus espaldas.

Cuando ya llegaban las sombras de la adversidad don José amistó con su compadre. Juan con admirable nobleza y limpio de rencor e hipocrecía perdonó a su fraudulento compadre, como dijo Og Mandino, le habría aconsejado:

"Elige amar en lugar de odiar
"Elige reír en lugar de llorar
"Elige alabar en lugar de murmurar
"Elige curar en lugar de herir
"Elige dar en lugar de robar
"Elige vivir en lugar de morir.

Sucedió lo que tenía que acontecer, don José en el otoño de su vida cayó gravemente enfermo, víctima de sus excesos, quedó frustrado su viaje turístico a Europa, no hubo nadie quien tome interés por llevarlo a la capital a atender



