

RAÍCES INDÍGENAS

# RAÍCES INDÍGENAS

3 AUTORES DEL PERÚ  
ACTUAL



ÁNGELA ALLIEGRO

03

A LA MANDÍBULA. ENSAYOS DE PELEA

/EL 8VO. LOCO EDICIONES

---

Alliegro, Ángela

*Raíces indígenas: 3 autores del Perú actual* -1a. ed.- Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2011.

128 pp.; 11x17 cms - (A la mandíbula. Ensayos de pelea / Rocco Carbone; 3)

ISBN 978-987-24885-9-8

1. Crítica Literaria. I. Título

CDD 801.95

---

Ilustración de tapa: Matías Ercole. Pintor y dibujante, vive y trabaja en Buenos Aires.

Contacto: [matias.ercole@hotmail.com](mailto:matias.ercole@hotmail.com)

Ilustración p. 127: Ana Lucía Saavedra

Contacto: [analuccia@yahoo.com](mailto:analuccia@yahoo.com)

Diseño de tapa e interiores: LU

[grafica@el8voloco.com.ar](mailto:grafica@el8voloco.com.ar)

© 2011, El 8vo. loco ediciones

Buenos Aires | Argentina

[www.el8voloco.com.ar](http://www.el8voloco.com.ar)

[el8vo.loco@gmail.com](mailto:el8vo.loco@gmail.com)

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

## ÍNDICE

Introducción .....	7
<b>1. Sobre el cuento.....</b>	<b>18</b>
<b>2. Elementos de la cosmovisión andina en los textos. 25</b>	
El <i>Pishtaco</i> . Bien limitado, reciprocidad.....	26
Las diversas apariciones de la serpiente, <i>Shushupe</i> y <i>Sachamama</i> .....	41
Los <i>Apus</i> , <i>Auki</i> y <i>Wamani</i> .....	53
El espacio místico .....	73
La circularidad del tiempo mítico.....	76
<b>3. Análisis narratológico: voces de los personajes .....</b>	<b>86</b>
“Hacia el <i>Janaq Pacha</i> ” .....	87
“ <i>Pachamama</i> ” .....	90
<b>4. El contexto político-social y su impacto en los textos 94</b>	
Los orígenes de Sendero Luminoso .....	94
El surgimiento de Sendero Luminoso.....	96
El mito como fenómeno de la cultura indígena .....	98
<b>5. Contexto literario: el indigenismo .....</b>	<b>103</b>
Resumen histórico de la corriente del indigenismo	103
José María Arguedas.....	108
Una contrapropuesta actual.....	112
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>117</b>
<b>7. Bibliografía .....</b>	<b>119</b>

*A mia madre Maria, per il sostegno incondizionato.  
A mio fratello Giancarmine, per la sua filosofia innata.  
A mia sorella Katia, per la purezza dei suoi sentimenti.  
A mio fratello Roberto, per credere in me, sempre.  
E a mia nonna, Vincenza Mastrangelo (1924-2010), una  
rappresentante del universo evocato nel libro,  
ma di un'altra parte del mondo, la Lucania.*

## INTRODUCCIÓN

La literatura peruana, como varias literaturas latinoamericanas, surge de un conflicto de culturas. Desde el primer enfrentamiento de la cultura española y el imperio incaico, se creó una superficie de roce en la cual las dos civilizaciones luchan por su supervivencia. Por estas circunstancias históricas las literaturas nacionales peruanas son, en palabras de Antonio Cornejo Polar “densas, plurales y heteróclitas” (1989: 17) y, en las de Mariátegui:

En relación con el Perú, es indispensable tener presente que se trata de una literatura “no orgánicamente nacional”, reproductora de contradicciones étnicas y sociales muy agudas y todavía no resueltas por la historia ([1928] 1969: 236).

En efecto, las obras de muchos escritores se diversifican en varias y distintas orientaciones temáticas y estéticas y a veces resulta difícil definir las diferentes corrientes y clasificar su evolución. El escritor peruano Edgardo Rivera Martínez divide, no obstante, la producción literaria de su país en dos grupos:

Cuando se habla de reciclaje tenemos en cuenta ese complejo proceso en virtud del cual se contraponen en la literatura peruana dos corrientes, una orientada hacia la adopción y seguimiento de la modernidad internacionalizada, y expresada en textos de sofisticados códigos; otra orientada hacia el rescate de lo autóctono (1984: 324).

Dante Castro Arrasco, Oscar Colchado Lucio y Edgardo Rivera Martínez, escritores cuyos cuentos analizaremos a lo largo de este trabajo, contribuyen cada uno con temas culturales, religiosos, míticos, históricos y otros, a dar a conocer, en primer lugar, la cultura y el pensamiento andinos. Tematizan el papel y discuten la importancia de la cultura antigua dentro de una totalidad de realidades muy distintas entre sí. Si bien reivindican en sus textos lo autóctono no son atribuibles ni al primero ni al segundo de los grupos propuestos por Edgardo Rivera Martínez. Toman características de ambos grupos y construyen cada uno, a partir de sus propias idiosincrasias y estilos, una nueva realidad narrativa.

Herederos de la rica tradición que va del Inca Garcilaso de la Vega a César Vallejo, de José Carlos Mariátegui a José María Arguedas, los escritores de la últimas generaciones, desarrollan y tematizan constantemente el dilema constituido por los dos polos culturales. Cada uno —dentro de sus peculiaridades narrativas y particularidades conceptuales— desarrolla en sus textos una visión propia del mundo desde perspectivas que autores anteriores<sup>1</sup> adoptaron pero que en los últimos años han adquirido un grado de elaboración y sutileza mayores. No integran simplemente elementos míticos y populares en sus obras, no describen sólo el universo andino, sino que dejan “hablar” a los habitantes de las zonas margina-

1. No queremos disminuir la contribución de los autores de la generación del 50 a la narrativa andina. Entre ellos, recordamos: E. Vargas Vicuña, *Nahuin* (1953); C. E. Zavaleta, *La batalla* (1954); y naturalmente J. M. Arguedas, *Los ríos profundos* (1958).

les, los indígenas. En este sentido siguen el camino trazado por Arguedas, entrando en la intimidad del personaje indio, en su mente y en su interior.<sup>2</sup> Desarrollan una perspectiva que pretende narrar desde “el interior” del mundo andino. Además, estos autores intentan crear un nuevo lenguaje, insertando vocablos quechuas en frases castellanas, fusión lingüística que empieza por supuesto con Arguedas. La mezcla de códigos llevada a cabo a nivel lingüístico significa a la vez una fusión de dos sistemas, de dos culturas, de dos mentalidades. Es, por lo tanto, un nuevo discurso andino que intenta crear una identidad nacional peruana.

Dar una visión del desarrollo reciente de la narrativa andina es nuestro objetivo, enfocando para ello algunas peculiaridades de los cuentos de tres escritores que dentro de este proceso vienen elaborando un nuevo canon de la literatura andina peruana. Los tres contribuyen a completar el cuadro andino, ya que cada uno da cuenta de un espacio particular y representativo del universo en cuestión. Cada una de las obras de estos cuentistas se

2. No puede presumirse, sin embargo, que la representación literaria del indio sea auténtica. No olvidemos que los autores pertenecen a un grupo mestizo. Esta problemática ha sido cuestionada por críticos como Peter Elmore, quien destaca: “El problema [...] consiste en asumir la existencia de un supuesto ‘indio auténtico’, [...] entre el discurso de la ficción y el referente social habría, así, una transparencia absoluta. Por otro lado, uno puede interrogarse sobre las credenciales de quienes perciben que, en efecto, el novelista reprodujo objetivamente las condiciones materiales de existencia de los campesinos [...] y, además, la cosmovisión de éstos” (Ferreira y Márquez, 1999: 82).

perfila como una unidad y un universo propio. Nuestro intento, entonces, tiene que ver con cristalizar el núcleo de sus cuentos para poner a foco su problemática principal: el estatus del indígena.

#### LITERATURA ESCRITA VS. "LITERATURA" ORAL

Desde sus orígenes se percibe en la literatura peruana un antagonismo entre literatura hegemónica y oralidad popular. En efecto, como consecuencia del enfrentamiento cultural mencionado en el capítulo 1, en el Perú —y también en otros países del continente americano— se puede verificar un choque entre literatura escrita (en castellano) y "literatura" oral (en quechua y aymara). Este enfrentamiento está constituido por dos sistemas distintos, sustentados por reglas y códigos propios y diferentes. Los dos polos han logrado, sin embargo, encontrarse a lo largo de los 500 años pasados (sin llegar a una verdadera fusión) en cuatro momentos de la historia de la literatura: Las crónicas basadas en la transcripción-reelaboración del discurso incaico constituyen el primer momento (Inca Garcilaso de la Vega). Titu Cusi Yupanqui, Huamán Poma de Ayala y Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua constituyeron con sus obras el segundo momento de encuentro. El tercer contacto literario que se dio entre el quechua (oral) y el castellano (escrito) se dio en el siglo XVIII, en el marco del llamado "renacimiento incaico" y los movimientos de liberación andinos. La "rebelión" del mundo andino y popular contra la literatura hegemónica establece el último encuentro, marcado por

la obra de José María Arguedas.<sup>3</sup> En su obra, la oposición entre literatura escrita y oral coincide, a su vez, con otros factores: oposición ciudad / campo, costa / sierra, en otras palabras: entre el mundo europeo y la modernización, y el mundo de los Andes y sus tradiciones antiguas. Sus cuentos, por otro lado, postulan un discurso andino que busca reflejar una identidad nacional, uno de los núcleos más significativos de su narrativa.

Edgardo Rivera Martínez, Oscar Colchado Lucio y Dante Castro Arrasco se ubican en el cruce de estos dos polos que en el pasado se han ido acercando y alejando constantemente. Ligados a dos espacios hasta ahora incompatibles (la sierra y la costa), ambos polos se funden y unifican en un irreversible proceso de transculturación en la obra de Edgardo Rivera Martínez, en la que se oscila entre el mundo andino (de habla quechua) y el ambiente urbano. En sus cuentos, se advierte un proceso de fusión, es decir, por primera vez en la literatura peruana, se logra pasar del sistema bipolar a una unidad dual, múltiple.

El mundo retratado en los cuentos de Oscar Colchado Lucio, por su parte, describe una realidad que se nutre exclusivamente de las raíces antiguas, de un universo tradicional no contaminado por factores externos. Es un mundo intacto, un orden perfecto en el que la arriesgada transformación hacia la modernidad ni siquiera se menciona.

3. La propuesta de los cuatro momentos de encuentro entre el sistema de la literatura escrita y el sistema oral es de Martín Lienhard (1997: 5).

Dante Castro Arrasco en cambio, presenta un escenario en el que campean la violencia y la crueldad. En su universo, distintos grupos guerrilleros de los últimos años condicionan la vida cotidiana de los comuneros, que se defienden solos de las agresiones, ya que el ejército no les ofrece ninguna ayuda.

Para estos tres autores, el acto de la escritura tiene que ver con otorgar valor a la cultura andina (oral), sirviéndose de la literatura escrita. Buscan por un lado darle estima y mérito a este mundo, al tiempo que le atribuyen una importancia vital en la creación de una identidad nacional. Dado que la cultura andina ha demostrado poseer la fuerza de preservar su historia, costumbres y artes prescindiendo de la escritura, podemos leer los textos de estos autores desde dos preguntas fundamentales: ¿qué significa ser *andino*?, ¿qué significa ser *peruano*?

#### ACERCA DE ESTE TRABAJO

La presentación de seres sobrenaturales y la particular noción del tiempo subyacente a los cuentos forman parte de la visión andina de estos tres escritores. Por esta razón, aquí nos detendremos con prodigalidad en el análisis de estos conceptos. En el corpus compaginado para este estudio, hay cuentos que presentan a dioses prehispánicos y mitos que se crearon en la época colonial; otros que nos obligan a reflexionar sobre el sentido de la violencia y las matanzas protagonizadas por diversos grupos guerrilleros. Se incluyen también tramas de tipo étnico-religiosos. Al presentar una imagen mítica (el caso, por ejemplo, el *Pishtaco*) nos

referiremos a diversos cuentos en los que aparece dicha figura. Esto nos permitirá dilucidar el *leitmotiv* de los mismos, es decir, el enlace que acerca a los tres escritores y las diversas transformaciones literarias de cada mito.

El capítulo “Elementos de la cosmovisión andina” está organizado por campos temáticos que buscan iluminar algunos aspectos de los cuentos del corpus compaginado: los dioses ligados a la naturaleza y la creación del mundo (*Apu*, *Wamanis*, *Wiracocha*, etc.), las figuras demoníacas (*Pishtaco*) y los seres sobrenaturales (Condenado). Para entender estos elementos “misteriosos” que figuran en algunos cuentos, nos hemos servido de varias investigaciones etnográficas sobre el mundo quechua. Éstas ilustran la integración del ser humano en el contexto social y ambiental. Además, muestran cómo se percibe la relación entre el ser humano y las deidades, entre la organización del mundo y del universo y, en fin, indican cómo están vinculados los conceptos del espacio y del tiempo con los conceptos religiosos. En este punto, los estudios etnográficos resultan valiosos para acercarnos a los cuentos y nos ofrecen una clave preciosa para el entendimiento de la cosmovisión presente en ellos.

Continuaremos nuestro análisis con el capítulo “Análisis narratológico” enfocando el monólogo interior y los narradores-personajes, recursos ligados estrechamente a la circularidad del tiempo mítico. Se explicará cómo los yo-narrantes establecen en el universo narrativo un tiempo circular.

Las leyendas y los mitos siempre han sufrido modificaciones y reelaboraciones. Dichas transformaciones son

el resultado de cambios “interiores” y “exteriores”. Los primeros incluyen el lenguaje oral, expuesto a interferencias constantes y a la imaginación de la gente. En cambio, con “exteriores” nos referimos al impacto que la realidad política puede ejercer sobre los habitantes de una zona.<sup>4</sup> Por esta razón, el trabajo sigue con la reflexión sobre el trasfondo político de los años 80 y su impacto en el área andina (“El contexto político-social y su impacto en los textos”). El grupo Sendero Luminoso se impuso en la zona de Ayacucho mediante la violencia y, por consiguiente, los relatos populares y sus mitos sufrieron cierta recreación y modificación. El análisis de dichos cambios nos permitirá sacar conclusiones acerca de la relación entre las dos culturas peruanas (la andina y la “moderna”) que aquí nos interesan. Finalmente situaremos los textos analizados en un contexto literario que tiene como trasfondo la corriente del indigenismo y el neoindigenismo.

Ahora, antes de adentrarnos definitivamente en el análisis de textos y realidades históricas, definamos la utilización que en este trabajo se hace del término “andino”. En relación con la literatura, refiere a una narrativa específica que tiene como centro de interés la vida cotidiana, la condición social y el estatus del indígena. Los tres escritores aquí presentados tratan cada uno de estos aspectos de manera distinta, destacando siempre lo que les parece más auténtico, original o autóctono, lo “indígena” que caracteriza a este grupo culturalmente omnipresente en

4. No se trata de categorizar y separar el impacto de los dos componentes, sino de definir a grandes rasgos los factores que contribuyen a una transformación de cierta visión del mundo.

un Perú pluriétnico. Esta narrativa intenta poner a foco la visión del indígena, dejando que sea él mismo quien desempeñe el papel de narrador y protagonista. En este sentido, la *voz* de esta narrativa busca constituirse en la voz andina, la de las zonas andinas populares, rurales y urbanas. En cuanto a lo geográfico, en este trabajo el término “andino” no necesariamente está ligado con exclusividad a la zona de los Andes, a la sierra, sino que refiere también a la selva y al monte. El espacio de la sierra en los cuentos incluye la zona quechuahablante del Perú, el monte y la selva del suroeste y también la costa.

*Lo andino* es un sintagma que, más allá de lo puramente geográfico, describe un modo particular de pensar, actuar y vivir que se diferencia netamente del resto de la sociedad, ligada más al desarrollo tecnológico y a la rápida modernización. De esta manera acaba siendo un concepto cultural, más que espacial.

#### ACERCA DE LOS AUTORES

Edgardo Rivera Martínez<sup>5</sup> nace el 8 de septiembre de 1933 en el seno de una familia de clase media, hijo de padre arequipeño y de madre jaujina. En su infancia pasa largas estancias en Ataura, pueblo en las afueras de Jauja, donde su familia es dueña de una pequeña parcela de tierra. A estas estancias se suman las de largas temporadas

5. Para facilitar la lectura hemos abreviado los nombres de los escritores estudiados. En adelante, entonces, se utilizarán las siguientes siglas: ERM (Edgardo Rivera Martínez), OCL (Oscar Colchado Lucio) y DCA (Dante Castro Arrasco).



con su familia en Lima. Realiza los estudios primarios y secundarios en Jauja. Ingres a la Universidad de San Marcos para seguir estudios de literatura y en 1957 obtiene una beca para continuar su formaci3n en literatura francesa en la Sorbona. Vive dos a3os y medio en Par3s. Regresa al Per3 para dictar cursos en la Universidad Nacional del Centro (en Huancayo), cerca de su ciudad natal. Esta permanencia en Huancayo, con visitas frecuentes a Jauja, se prolonga hasta 1971. Regresa entonces a Lima y se reincorpora a San Marcos, donde cumple una intensa labor docente y de editor. El a3o siguiente pasa una temporada en los Estados Unidos. Viaja nuevamente a Francia y visita Grecia. La d3cada de los a3os 80 es de intensa actividad para Rivera Mart3nez.

Mientras contin3a explorando nuevas posibilidades en el cuento, el escritor cumple tambi3n una prol3fica labor period3stica. [...] Poco a poco, la obra de Rivera Mart3nez se perfila como un mundo ubicado entre los mitos andinos y los mitos cl3sicos, as3 como los encuentros y desencuentros del hombre andino con el mundo urbano occidental (Ferreira y M3rquez, 1999: 19).

Los cuentos de ERM que aqu3 analizaremos son: “3ngel de Oongate”; “En la luz de esta tarde”; “Cantar de Misael”; “Puente de la Mejorada” y “Amaru” (Rivera Mart3nez, 1999: 19-36 y 107-112).

Oscar Colchado Lucio nace en Huallanca, Ancash en 1947. Desde 1983 reside en Lima. Anteriormente hab3a residido en el puerto de Chimbote, donde fund3 el grupo literario Isla Blanca y la revista *Alborada*. *Creaci3n*

y *An3lisis*. Es profesor de lengua y literatura. En 1987 fue uno de los ganadores del concurso El Cuento de las Mil Palabras, organizado por la revista *Caretas*. Conoce3ntimamente la cultura y lengua de los quechuas, ya que ha pasado buena parte de su vida en zonas rurales remotas. Para este estudio nos hemos servido de sus relatos: “Dios montaa3a” (Colchado Lucio, 1988: 43-53); “*Apu Yanahuara*”; “*Pachamama*”; “De Dioses y Demonios”; “Viejo Pu3alero” y “Hacia el Janaq Pacha” (Colchado Lucio, 1989).

Dante Castro Arrasco nace en el Callao (Lima), en 1959, a pesar de lo cual ambienta sus cuentos en la selva y en la regi3n andina. Durante alg3n tiempo, vive en la regi3n oriental del Per3, donde recibe el impacto de la naturaleza de la ceja de selva. Es ganador de numerosos premios, entre ellos: Premio COP3 (Petroper3, 1987); Premio Inca Garcilaso de la Vega (1988), auspiciado por la Casa de Espa3a y la embajada espa3ola en el Per3; Premio “C3sar Vallejo”, del diario *El comercio* (1994); Premio El Cuento de las Mil Palabras, de la revista *Caretas* en 1995 y en 1997; el Premio Nacional de Educaci3n “Horacio 1997” y el Premio Internacional Casa de las Am3ricas, que obtuvo en 1992 con la obra *Tierra de Pishtaco*. Actualmente reside en Lima y trabaja como periodista y escritor. Los textos de este autor analizados en el presente trabajo son: “*Shushupe*”; “Cuentero de Monte Adentro”; “*Pishtaco*” (Castro Arrasco, 1991: 27-39, 49-63 y 75-98); “*Sierpe*” y “El otro *Pishtaco*” (Castro Arrasco, 1997: 31-35 y 67-79).

## 1. SOBRE EL CUENTO

Si bien esta investigación se centra en el análisis de un grupo de cuentos, no es nuestra intención definir aquí dicho género, puesto que consideramos con C. Pacheco y L. Barrera que:

situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros (Pacheco y Barrera Linares, 1993: 13).

Para no caer en la mera glosa de definiciones elaboradas por otros estudiosos, optamos por aprovechar las propuestas de quienes nos precedieron, filtrando aquellos elementos pertinentes para nuestro análisis.<sup>6</sup> Por otro lado, cabe mencionar que muchos de los relatos aquí analizados rompen con las normas dictadas por las definiciones canónicas. Los criterios que se suelen atribuir al cuento (brevedad, intensidad, sorpresa, intriga, etc.) se vuelven insuficientes para el análisis de los textos aquí presentados.

Una de las razones que posiblemente explique la elección del cuento como vehículo narrativo privilegiado en la obra de nuestros tres autores tiene que ver con el hecho de que los cuentos literarios tienen un origen oral. Algunos surgieron de tradiciones orales, particularmente

del mundo andino, en el caso del Perú. Este universo es asimismo creador de leyendas y mitos. En efecto, algunos de los cuentos que analizaremos tienen características legendarias y míticas. Mientras que los mitos antiguos surgieron en la era prehispánica, situar las leyendas en el tiempo no resulta nada fácil. ¿Cómo se generaron las leyendas de las distintas creencias de los quechuas? Jesús Lara propone varios momentos de creación:

Hay varias leyendas acerca de la fundación del Imperio [...] De igual modo que el mito, solía la leyenda inspirarse en la montaña, en el risco, en la piedra. [...] También se originaba la leyenda en algunos sucesos de carácter histórico. [...] Eventos de la vida ordinaria daban lugar también al nacimiento de la leyenda, [...] Motivos de creación eran inclusive los elementos más simples de la naturaleza (Lara, 1987: 19-21).<sup>7</sup>

Los cuentos de OCL se ajustan mucho a esta postulación: en sus relatos hay explicaciones del nacimiento de fenómenos naturales y algunos se refieren también a la vida y los milagros de las divinidades:

Esa dizque es pues la verdadera figura del gran Gápaj, nuestro dios. Sus ojos son el relámpago, su voz el trueno, sus orines la lluvia (Colchado Lucio, 1997: 13).

Dichas leyendas y mitos conforman por lo general el esqueleto que —junto con las características de una forma

6. Para un estudio del género del cuento venase: Pacheco y Barrera Linares (1993); Martínez (1975: 11-24); Cornejo Polar y Vidal (1984: 9-21).

7. Las leyendas narran historias prehispánicas y fueron recogidas por el Inca Garcilaso de la Vega, Sarmiento de Gamboa, Cabello Valboa, Juan Anello Oliva y otros (enumeración de J. Lara).

más elaborada (la del texto escrito)— constituye un aparato de “carne y hueso”. Con dicha mezcla de leyenda, mito y cuento literario se crea un “nuevo texto”, incluso un “nuevo género” dotado de un fondo mítico andino (oral) y un manto de origen reciente (cuento escrito con características como brevedad, intensidad, suceso, desenlace, etc.).

El que los escritores estén interesados en entender su propia cultura, los obliga a ocuparse del pasado. Por consiguiente, se ven enfrentados con la mitología andina. Este pasado se da a conocer, por ejemplo, a través de cuentos orales, leyendas y mitos, contenedores de la historia mítica de su pueblo. La forma literaria de las leyendas y los mitos se asemeja al género cuento (escrito). Nuestros autores, sin embargo, quieren (re)inventar su propia realidad, su propio mundo y su propia versión de lo que los rodea. El cuento literario (ficticio), estando muy cerca de los relatos populares (cuentos orales), leyendas y mitos, satisface la necesidad de dar cuenta de lo autóctono sin excluir la libertad de idear un universo personal y peculiar.

El asombro y la maravilla, características de la leyenda, se hallan también en las creaciones quechuas. Para poder preservar la estupefacción y la atmósfera mágica de leyendas, mitos y relatos populares, es plausible optar por el género del cuento escrito, ya que éste por definición tiene como uno de sus principales elementos la sorpresa, ligada a un hecho en torno al cual giran los componentes de la materia narrativa. En este género, el efecto de sorpresa se acrecienta al final, coincidiendo con el “momento de la

verdad” logrado gracias a la brevedad, condición esencial para la creación del “efecto” del texto, que permite su lectura íntegra en una sola sentada y, sobre todo, la atención concentrada del lector.

Miguel Gutiérrez (Martínez, 1975: 19-21) describe dos maneras de organizar la intriga, propias de este género: por un lado, la sorpresa final, que es al mismo tiempo “el momento de la verdad”. Es un tipo de construcción de gran impacto, de la cual se sirve DCA en los cuentos “*Pishtaco*” y en “El otro *Pishtaco*”. Según Gutiérrez, este tipo de efecto violento se produce por la revelación de una identidad mantenida oculta hasta la última línea del cuento. Es lo que sucede en las narraciones de DCA. El segundo tipo de construcción de la intriga, siempre siguiendo a Gutiérrez, es la creación de una atmósfera determinada. Esta variante no ofrece ni clímax ni efecto catártico y la solución de la trama queda en suspenso. La mayoría de los cuentos de ERM y algunos de OCL pueden ubicarse dentro de este segundo grupo.

Algunos de los cuentos analizados son fantásticos, es decir, suscitan desde el primer momento incertidumbre, asombro y sorpresa. Para lograr este tipo de pasmo, el autor desde el principio introduce elementos que crean un ambiente misterioso, captando la atención de un lector que sigue atónito los devenires de la trama. El resultado es un cuento fantástico, muy cercano al género de lo maravilloso.

Otros rasgos definitorios del género breve apuntan hacia la unidad de concepción y recepción que Pacheco liga a la unicidad e intensidad. Éstos se encuentran vin-

culados con las condiciones de producción y recepción. El impacto súbito de un buen cuento suele dejar una huella definida y definitiva en el receptor. A esto se le suele llamar “unicidad e intensidad del efecto” (Pachecho y Linares, 1993: 19-21) que, junto con la brevedad, logra el efecto final deseado.

Los criterios expuestos no alcanzan, sin embargo, a captar el significado y sentido completo de los relatos propuestos en este estudio. De hecho, algunos de los relatos analizados no tienen un final sorprendente, sino que, muy al contrario, carecen de un final que pudiera sustentar una verdadera trama o que permitiera al lector adivinar una posible continuación de la historia. Es más: podría incluso hablarse de una inexistencia de acción. En “Cantar de Misael”, por ejemplo, el final queda abierto. A pesar de esto, es uno de los cuentos en que, según Ferreira y Márquez:

la tensión no es de orden argumental, en que la intensidad no necesariamente se deriva de un enigma ni se traduce en suspenso, o en que la significación se da más bien en el plano de un simbolismo polivalente. Y puede darse el caso, incluso, de que el cuento se resuelva en una apertura segunda, en un enigma aún mayor que el planteado al comienzo (Pachecho y Linares, 1993: 19-21).

Es lo que sucede en los cuentos “Ángel de Ocongate”, “*Amaru*”, “Cantar de Misael”, “En la luz de esta tarde” (todos de ERM) y en “Dios montaña” de OCL. En éstos, la intensidad no depende de un solo sorprendente

factor final, sino que se sitúa en otro nivel. La realidad y la imaginación en estos cuentos van mucho más allá de la simple sorpresa. En este sentido podría hablarse de una manera especial de contar (o, mejor dicho, de contar cuentos), que bien podría resumirse con el título del artículo de Gutiérrez “la renovación del cuento peruano” (Martínez, 1975:19).

Hemos dicho ya que un ejemplo de esta nueva manera de escribir es el relato “Cantar de Misael”. En él, poco es lo que sucede. La visita del tío, Misael, es el momento a partir del cual el protagonista empieza su proceso de conocimiento. Si puede hablarse de una acción en este cuento sería para dar cuenta de este proceso de reflexión por parte del protagonista. En este sentido, Tzvetan Todorov habla de dos tipos de cuentos: el cuento mitológico y el gnoseológico, es decir, el del conocimiento (Todorov, 1978). Es exactamente lo que hace el personaje de nuestro relato: avanza en el camino del conocimiento.

Según Edgar Allan Poe, la *short story* es el género que más se aproxima al tipo ideal por acercarse al poema, el género literario superior. En efecto, en términos estéticos, el cuento se encuentra más cerca de la poesía —y del rigor e intensidad de su lenguaje— que de la novela. Mientras ésta mantiene una gran proximidad con la vieja épica, el efecto de revelación y sorpresa del cuento suele tener la concisión inapelable del poema. Veremos, en este sentido, que en algunos cuentos de ERM el lenguaje es muy lírico. “*Amaru*”, por ejemplo, parece un poema en prosa. La instancia narrativa, cósmica, contribuye a la poetiza-

ción del cuento. El mismo personaje mítico narra, sin contar verdaderamente. Se detiene en pensamientos, en ideas, en el conocimiento de sí mismo, en fin, en cuestiones filosóficas. No hay movimiento ni acción. Es que en los cuentos de ERM, predomina el “eje paradigmático” (de sustitución y jerarquización), contrapuesto al “eje sintagmático” (de encadenación y linealidad).<sup>8</sup>

El primer eje tiende a la simbolización y, a partir de ahí, a la espacialización. Este proceso hace que la dimensión espacial domine sobre la temporal, otorgándole predominio a lo mítico, cíclico, unitario y sintetizante. El lenguaje poético refuerza el contenido mítico: forma y contenido entablan una simbiosis perfecta. La focalización en el protagonista-narrador contribuye a sustentar este cuadro mítico-poético (por ejemplo, en “*Amaru*”, y en “*Apu Yanahuara*”). El acento en el monólogo interior hace posible la reducción de la acción, aniquilándola, haciendo que el discurso narrativo se detenga hasta devenir espacio.

Todo lo dicho hasta aquí explica, entonces, por qué los escritores optan por el género cuento.

8. Estos conceptos de las relaciones entre los elementos lingüísticos fueron identificados por Ferdinand de Saussure (1916) y analizados por Roman Jakobson (1960: 350-377) y por Jakobson y Halle (1956).

## 2. ELEMENTOS DE LA COSMOVISIÓN ANDINA EN LOS TEXTOS

En los cinco siglos pasados, el concepto del tiempo –ligado estrechamente al del espacio, los dioses, los mitos, en fin, todos los componentes que formaban la mitología andina antigua (prehispánica)– han sido remodelados, modificados, transformados y adaptados a las distintas circunstancias de vida de los indígenas. No ocurrieron, sin embargo, sólo modificaciones sino también omisiones de elementos e integraciones de aspectos nuevos, debidas al impacto de una realidad política y social en continua transformación. Todos estos factores míticos constituyen la base del universo andino de hoy y confluyen en la cosmovisión andina actual.

En este capítulo nos centraremos en los personajes míticos y en los dioses que componen la cosmovisión andina presente en nuestro corpus de cuentos. Para este propósito nos serviremos de estudios etnográficos que alumbran y explican conceptos mítico-religiosos y económico-sociales expuestos en los relatos escogidos. Dichas investigaciones nos permitirán un acercamiento a la mitología andina en general, pues reflejan la vida religiosa de los indios actuales, estrechamente ligada a la vida cotidiana de los campesinos. No se trata, sin embargo, de comprobar con dichas investigaciones la veracidad de los cuentos en cuestión,<sup>9</sup> sino de dar a conocer de manera

9. Si bien no entraremos aquí en una disquisición acerca de los conceptos de ficción / veracidad, añadiremos –por más que suene a verdad de Perogrullo– que tampoco en los estudios etnográficos

más completa las leyendas, mitos y dioses antiguos que forman la base de la historia cultural de esta zona, espina dorsal de los textos trabajados en esta primera parte. Así, antes de adentrarnos en el núcleo de un cuento determinado proporcionaremos una descripción de la figura mítica, del ser sobrenatural o del dios que aparece en él, para luego adentrarnos en su análisis. Esta somera “introducción” a la mitología andina no pretende ser completa ni exhaustiva, sino que busca facilitar la lectura de los relatos. A partir de esta introducción de corte etnográfico, organizaremos el grupo de cuentos con la figura descripta. Resulta interesante seguir las distintas apariciones y metamorfosis de los diferentes mitos en las narraciones presentadas y sus modificaciones.

#### EL *PISHTACO*. BIEN LIMITADO, RECIPROCIDAD<sup>10</sup>

La figura del *Pishtaco* es muy antigua en el mundo andino. En todo el altiplano peruano-boliviano se conoce este personaje, también llamado *Nakaq* o *Kharisiri* (Aguiló 1983: 1). Sus orígenes se remontan a la invasión española, si bien —de acuerdo a argumentos presentados en el ensayo de Ansión y Sifuentes (1989: 61)—, el personaje ya aparece en el período prehispánico. A pesar de estos

se arriba a una “verdad”, ya que se transcriben relatos orales, convirtiéndose los etnógrafos en portavoces de una literatura, es decir, de ficción.

10. Las informaciones sobre el mito del *Pishtaco* se basan en las investigaciones de Juan Ansión (1982: 210; 1989, 1997), Juan Núñez del Prado (1970: 89-90) y de Federico Aguiló (1983).

probables orígenes remotos, la imagen del *Pishtaco*, tal como ha llegado hasta nuestros días, parece haber aparecido con la dominación española:

Los *nakaq* eran antiguamente hombres vestidos con hábito, que esperaban en las partes altas y silenciosas, en partes apropiadas, donde agarraban a una persona que iba sola y la degollaban para sacar su grasa. Dicha grasa servía para fabricar campanas para que tengan bastante duración. Es por eso que las campanas antiguas tienen bastante duración y no se malogran hasta hoy día. La grasa también servía para dar mayor sonido y para curar algunas enfermedades de la piel. Antiguamente los *nakaq* eran personas especialmente designadas para degollar a la gente, para esto a estas personas designadas se les entregaba el hábito bendecido, un machete y un cuchillo. Cuando el *nakaq* salía de la ciudad, tocaban la plegaria las campanas, y en la puna en sitios solitarios esperaban a la gente. Y al matarlos los llevaban a cuevas en donde los colgaban de los pies boca abajo. Prendían fuego en la parte baja del muerto, para que chorree poco a poco la grasa y lo entregaban a personas que habían solicitado la grasa. Esta gente compraba la grasa porque tenía mucha plata. Eran ricos y sacerdotes que pagaban bien por la grasa. También mandaban la grasa a otros países para fabricar campanas y remedios para la piel, que costaban mucho dinero.

Yo sé mucho de esto no sólo por lo que me contaron mis padres, sino porque cuando yo fui a trabajar a casa de un hacendado que era ya conocido como *nakaq*, llegué a su casa de un momento a otro y encontré en su casa a un hombre colgado, sin cabeza, y la grasa goteaba

a un perol. Yo, de miedo, me escapé corriendo. El hacendado me llamó al verme para que trabajara, pero no fui nunca más a trabajar a la casa del hacendado. Es lo que me pasó (Ansión, 1982: 210).<sup>11</sup>

Los que contrataban y aprovechaban los servicios de los *Nakaq* eran gente rica y sacerdotes, quienes necesitaban la grasa para el comercio y la exportación (Ansión, 1982: 211) Tanto el *Khari-Khari* o *Pishtaco* etimológicamente no tienen nada que ver con los hombres eclesiásticos (Aguiló, 1983: 4). La atribución de la identidad del personaje mítico a los curas permite explicar la adaptabilidad del mito a las nuevas circunstancias que con el correr del tiempo se presentan. En el tiempo de la Conquista, la figura del *Pishtaco* se fue modificando, hasta el punto de ver en él a un personaje ligado a la iglesia, en consonancia con la gran cantidad de curas y frailes que había en la zona. Éstos recorrían los poblados, ignorantes del fenómeno pánico que su presencia suscitaba. En la década del 80 se verificó un resurgimiento del *Pishtaco* a causa de la presencia de Sendero Luminoso y otros grupos guerrilleros. Así fue cómo la identidad del *Pishtaco* mutó hasta representar a un “gringo” o miembro de los grupos guerrilleros, como veremos más adelante.

Las relaciones entre los distintos “actores” están reunidas en un esquema de Ansión (1982: 211):

RAÍCES INDÍGENAS

grasa	grasa	grasa
←	←	←
extranjero	ricos (ciudad)	<i>Nakaq</i> no ricos (campo)
→	→	→
plata	plata	muerte

A lo largo de nuestro análisis se cristalizará un esquema que varía un poco respecto de éste, hecho lógico puesto que la imagen del mito cambia continuamente. Será interesante observar cuáles son los componentes que varían en los textos aquí analizados. Pero antes vayamos a los cuentos.

*“Pishtaco”*

Como lo anuncia el título del cuento de DCA, la trama se desarrolla alrededor de este personaje maligno. La mayoría de los personajes creen en el *Pishtaco* y en sus poderes. Traman, entonces, una explicación propia de dónde y cómo se creó esta figura demoníaca:

—Dicen que el *Pishtaco* es el alma de un *español*. Los españoles mataban muchos indios y por eso se fueron todos al infierno. Así que de vez en cuando el Patudo manda uno de ellos pa’que mate más peruanos. Los mata sin confesión y así se lleva su alma derecha pa’l infierno —contaba el viejo Enrique Ataucusi.

11. Testimonio recogido por Víctor Solier Ochoa el 25 de agosto de 1981. Informante: Mariano Quispe, 48 años, habitante del distrito de Vinchos (provincia de Huamanga). El texto es una traducción del quechua.



—¿Y qué me dice de la manteca, don Enrique? —preguntó Venancio Paredes antes de convidar mapachos a los presentes.

—Nos hace comer manteca de cristiano, porque ya no seremos los mismos después de haber comido lo de otro semejante. ¡Sabido es! Nos volveremos malos, el uno contra el otro. ¿Onde saben que dentro de poco estaremos dándonos vuelta entre los vecinos de esta banda del río? *Blanco* es el *Pishtaco*, *rubia* su *barba* del muy astuto; alto y trejo es (Castro Arrasco, 1991: 79).

Los comuneros sienten la necesidad de explicarse la matanza de algunos campesinos y recurren a un hecho histórico bien conocido: la masacre de los indios a manos de los españoles en épocas anteriores. Lo interesante aquí es notar que detrás del *Pishtaco* se esconde un blanco, de barba rubia, más exactamente un español. Con pocas reminiscencias históricas y ambiguas añadiduras, logran pintar un cuadro completo del chivo expiatorio. Si en épocas precedentes el emisario expiatorio era un personaje eclesiástico ahora éste se ha convertido en un gringo. En el testimonio “niño Deforme”, recogido por Raquel Villegas F. se supone que

el “señor malo” haya sido un terrateniente o un campesino que traicionó a la comunidad que empezó a enriquecerse comprando tierras, volviéndose misti, quizá también comerciante (Ansión 1982: 197).

Como se puede constatar, los rasgos negativos son siempre atribuidos a un extranjero, un hombre de Occidente o en todo caso a alguien que no pertenece a

la comunidad por haber ascendido socialmente.<sup>12</sup> Como al *Pishtaco*, a Blitz —“gringo” del pueblo— se le imputan los asesinatos cometidos en el pueblo. Cristina, la protagonista femenina, sabe que ni Blitz ni el israelita, acusados erróneamente de asesinos, se esconden detrás del *Pishtaco*. La mujer está rodeada por un manto de magia: desde el principio parece saber quién se esconde detrás de la figura mítica. Es el único personaje que actúa concretamente para atraer la atención del ser demoníaco con el objetivo de darle muerte, aunque al final las esperanzas la abandonen:

“Tonterías”, se dijo [...].

“Cosas de locos”, pensó (Castro Arrasco, 1991: 94).

Cristina es también la única que resulta sólo “herida” y que logra sobrevivir al ataque del *Pishtaco*, hecho por demás significativo: ella no representa problema o peligro alguno para la comunidad campesina, mientras que su marido Mateo (por no creer en los mitos) y Blitz (por romper las leyes andinas de la *reciprocidad* y el *bien limitado*), en cambio, son un peligro para la colectividad campesina.<sup>13</sup>

Ni Mateo ni Blitz creen en la figura mítica del degollador. El primero da una explicación racional de lo que es —o, mejor dicho, de lo que *no es*— el *Pishtaco*:

12. En otro cuento, “Parte de combate”, el protagonista-teniente Soria es un hombre violento y agresivo. Otra vez se lo describe como “hombre alto, casi blanco” (Castro Arrasco, 1991: 41).

13. Desarrollaremos los conceptos de *reciprocidad* y *bien limitado* más adelante.



“No hay *Pishtacos*, Cristina. Ése ha sido un cuento de los poderosos para quitarles su tierra a los pobres”, le había dicho (Castro Arrasco, 1991: 78).

Blitz no acepta el método agrícola poco eficaz de los “indios”, como los llama él con tono despectivo. El rencor hacia el gringo que trabaja bien sus tierras, se convierte en una lucha común de los campesinos contra alguien que no respeta las reglas del *bien limitado*, concepto central del pensamiento andino:

La aceptación de la dualidad se conecta para el hombre andino con la idea del bien limitado. Eso quiere decir que todos los bienes del mundo existen sólo en cantidad limitada. [...] Por lo tanto ningún ser humano puede exigir para sí solo los bienes del mundo. Los bienes regalados de la naturaleza deben ser a disposición de toda la comunidad (Baumann, 1994: 19; la traducción me pertenece).<sup>14</sup>

14. La idea del bien limitado es de George Foster (1965). El estudioso se topó con esta idea en el transcurso de sus investigaciones en varios pueblos de América Central. Para los campesinos no solamente la tierra y la riqueza son limitados en número y cantidad sino también el amor, el respeto, la salud y el honor. Ingrid Bettin (1996), sin embargo, aclara que muchos años antes que George Foster, una psicoanalista peruana ya se había referido a la idea del bien limitado. En el acta de una paciente la psicoanalista dice: “[...] cuyo modelo inicial de relación en la vida estaba marcado por la idea del bien limitado. Cuando hay para uno no hay para otro. La leche de su madre alcanzaba para uno de los gemelos, el otro era sacrificado. Todo lo plantea en términos alternativos: La misma hora la destina a la reunión para sus hijos y a la terapia. La única opción que le queda, es decidir por una o por otra” (Marga Stahr, comunicación personal, 1983).

Blitz sabe cómo trabajar la tierra. Posee los instrumentos aptos para la agricultura y conoce el método mejor para cultivar y cosechar la mayor cantidad de verduras y frutos posible. En opinión de los comuneros, él tiene simplemente más suerte (hecho sobre el cual no se puede influir de ninguna manera):

la suerte también se ve como un bien limitado, que se puede perder o adquirir como materia escasa y que no se trata como algo que es alcanzable con el propio esfuerzo, como por ejemplo copiando las técnicas del vecino afortunado (Baumann, 1994: 119).

Otra idea radicada en el pensamiento andino es la regla de la *reciprocidad* (Baumann, 1994: 26). El hecho de que Blitz trabaje la tierra de manera más eficaz que los otros comuneros y que quiera comprar una cantidad enorme de terreno, no sólo pone en grave peligro el *bien limitado*, sino también el equilibrio de la *reciprocidad*: la ganancia de un solo campesino destruye este balance vigente en el sistema agrícola-mítico andino.

La dualidad de la naturaleza, del mundo, encuentra su correspondencia en la actuación del ser humano. Así como el equilibrio de los contrarios es el principio básico de toda vida, así es el equilibrio entre dar y tomar el principio primordial de cualquier relación. El principio de la reciprocidad, la mutualidad de toda relación implica que cualquier don, material o inmaterial, tiene que ser devuelto al donador. La devolución de todos los bienes recibidos, sea de los próximos, de la naturaleza o de los dioses, es absolutamente vinculante. Si el indio

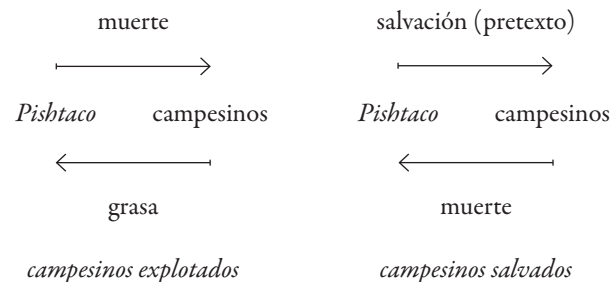
contraviene la ley de reciprocidad se enfrenta con puniciones graves. La comunidad andina depende en gran medida de la solidaridad de todos sus miembros. Ella sola posibilita la vida y la sobrevivencia de cada uno (Baumann, 1994: 26; la traducción me pertenece).

Blitz, el antisolidario, debe ser por esta razón aniquilado y será el *Pishtaco*, demonio-mito quien se haga cargo del asunto. Por lo común el degollador suele ser una instancia peligrosa y amenazadora para la comunidad. En este cuento, sin embargo, se convierte en salvador de la misma, al liquidar al antagonista de los comuneros y restablecer el orden que se basa en el mito. Si antes el *Pishtaco* sembraba la muerte entre los comuneros, ahora ellos mismos toman el papel de jueces y “limpian” la comunidad de presencias forasteras. Son los propios campesinos quienes se libran del demonio. Los comuneros logran identificar y matar al *Pishtaco*, personaje de la propia comunidad (Venancio Paredes), sin ayuda extranjera alguna. De esta manera, confirman el saber que manejan sobre su propio universo. En efecto, si antes un gringo o un campesino se podía enriquecer comprando tierras, en “*Pishtaco*” los personajes no toleran la acumulación de riqueza ni del gringo ni del campesino. Ya no se acepta una deformación o distorsión del sistema económico-social, resultando en una protección y defensa frente a “lo malo” de afuera. El relato representa, así, la victoria del sistema andino por sobre el sistema modernizador y explotador, fundado en el egoísmo y la tacañería. Manifiesta el rechazo de otro tipo de mentalidad y otro sistema económico-

social orientado contra los principios fundamentales de las comunidades y de su orden social.

En “*Pishtaco*” conviven dos tipos de narraciones: uno en el cual se refleja el mito (es decir, en el que se discute la creencia en el mito) y otro que ofrece una versión de la historia del mito. El primero focaliza la incredulidad de algunos personajes, castigando su escepticismo a través del propio mito, que mata a los incrédulos. El segundo, en cambio, cuenta la historia del mítico *Pishtaco*, o mejor dicho, nos ofrece una versión del mito antiguo. De esta manera, los mitos y las creencias de los campesinos forman parte explícita y dramática del relato.

El que el personaje mítico sea un miembro de la misma comunidad es muy significativo: el mito mismo, aquí personificado por un comunero que sigue sus propios intereses (por tanto, un personaje malo) se convierte en instrumento de salvación para la comunidad: el malvado es la fuente de la salvación común. La parte derecha del esquema siguiente sintetiza este fenómeno, mientras que la izquierda muestra el proceso de explotación, síntesis del esquema de Ansión reproducido anteriormente:



Aquí, el mito no se presta sólo como explicación de cierta realidad incomprensible, sino que se transforma también en medio de libertad y salvación. Lo paradójico es el hecho de que el mismo demonio, es decir, el *Pishtaco*, hace posible que las leyes de *reciprocidad* y *bien limitado* continúen siendo respetadas, conservándose la comunidad como un universo intacto.

Veamos ahora por qué muere también Blitz. En esta comunidad, Blitz encarna al gringo egoísta y acumulador de tierra (riqueza). Personifica, además, el capitalismo, régimen económico que en las comunidades andinas representadas en este cuento no tiene ningún vigor. Los personajes de "*Pishtaco*" son seres con conciencia y personalidad, capaces de luchar por su libertad por medio de la rebelión. El cuento muestra, entonces, una realidad muy distinta a la presentada por el testimonio oral (Ansión, 1982: 197). Los comuneros del cuento son fuertes, dinámicos y activos, y la comunidad, como cuerpo múltiple, resulta capaz de defenderse de los elementos foráneos, recuperando el orden original, sustentado en su sistema arcaico. Los tres personajes asesinados por el *Pishtaco* (Mateo, el israelita y Blitz) no respetan las reglas de convivencia de este universo andino, rural y arcaico. Por esta razón, la lucha en su contra es fuerte y vehemente. Al final del relato, el orden se reestablece y la problemática se resuelve. Hay una continuidad de la vida en la sierra, se regresa a la normalidad. El elemento maléfico y amenazador ha desaparecido. Al menos por el momento.

### "El otro *Pishtaco*"

En el cuento "*El otro Pishtaco*" (DCA), es el personaje de Trelles, capitán que está al mando de los sinchis de la policía, quien representa al demonio. Papel que le va bien, puesto que se comporta como un verdadero asesino con los comuneros. Es un personaje violento, orgulloso, con ambición del poder. Siente un profundo menosprecio por la gente que lo rodea. Él y su grupo hacen puro daño: sirviéndose de la leyenda del *Pishtaco* se emborrachan, insultan y matan a los comuneros. Éstos, sin embargo, resuelven terminar con el mal que los persigue. Así, Trelles de hombre fuerte y poderoso se convierte en una figura lamentable, abominable, desamparada y marginada por quienes él antes despreciaba. Son precisamente los comuneros quienes acaban con su engaño y su matanza.

Trelles no representa al típico *Pishtaco*, no en vano es el *otro Pishtaco*, si bien de todas maneras encarna los rasgos que se suelen atribuir al personaje mítico. Trelles utiliza la religión y el mito andino para legitimar su poder, tal como veremos más adelante.

En este cuento, el *Pishtaco* tiene un estatus más alto que los indios. Si en un primer momento el *Pishtaco* era un hombre del clero (o alguien enviado por los curas) y luego se convertía en un gringo, en "*El otro Pishtaco*" el personaje demoníaco es un enviado del gobierno, producto de la propaganda gubernamental. La historia es una narración marco que empieza y termina con el fin del capitán Trelles. La exclamación de la niña: "¡Nácacc, nácacc!" anticipa lo que al final será realidad: Trelles es el *Pishtaco*. El demonio

mata a varios personajes antes de que los comuneros se organicen para atraparlo. Es el yo-narrador quien logra alcanzarlo y golpearlo. La identidad del degollador no parece asombrar a los comuneros, puesto que detrás del rostro del “ñacaco” se esconde, según la creencia de los pueblos andinos, un forastero, un gringo con barba rubia.<sup>15</sup> El narrador de este cuento, le atribuye al malvado identidad extranjera:

Quiso subir por la cuesta, pero parecía que no tenía el aire suficiente. ¡Forastero, pues! (Castro Arrasco, 1997: 73).

Los senderistas son de la opinión que los cuentos de *Pishtacos* y brujos tienen como finalidad engañar al pueblo. Es la misma explicación –racional– que en el cuento “*Pishtaco*” da Mateo Ramos, quien luego pagará cara su declaración. En “El otro *Pishtaco*” se lee que en el período durante el cual los senderistas patrullaban la zona ningún asesinato se atribuye al *Pishtaco* ni ningún abuso se endilga a los brujos. Esta tranquilidad, sin embargo, desaparece a partir del momento en que se van los “sacolargos”: las leyendas del *Pishtaco* recomienzan, junto con las historias de muertos. Al preguntar a Trelles por qué no acaba con los *Pishtacos*, éste contesta que él y su grupo no buscan acabar con las leyendas, sino con la subversión.

La creencia en los *pishtacos* evidencia un profundo temor ante el grupo social que supuestamente los envía para sacrificar cruelmente a gente inocente. Se manifiesta

15. Al no ser originario de la zona andina, sino de la ciudad, Trelles se configura como un forastero.

así una desconfianza radical frente al mundo exterior, que es hoy el mundo del hombre blanco, el mundo que agrede y del que hay que protegerse replegándose en lo propio. El blanco, por su lado, no hace nada para disminuir el abismo que existe entre él y el habitante de zonas remotas / andinas. Es lo que sucede en “El otro *Pishtaco*”: los grupos del gobierno abusan del temor y la ingenuidad de los comuneros, difundiendo una serie de mentiras para engañarlos. Dicha manipulación conduce a una desconfianza total de los campesinos hacia el gobierno y genera la convicción de que la única fuente de seguridad es la propia comunidad, que se construye como una unidad independiente a partir de su aislamiento. La colectividad es una especie de último refugio que lucha contra cualquier forma de destrucción o ruptura generadas desde afuera. Tanto en “*Pishtaco*” como en “El otro *Pishtaco*” los personajes se revelan capaces de defenderse solos.

Estos relatos muestran dos realidades a la vez. Por un lado, la comunidad demuestra ser fuerte y capaz de integrar nuevos elementos del exterior; por el otro, los textos de alguna manera denuncian a quienes con violencia y manipulación irrumpen en ese mundo con el único objetivo de controlarlo y oprimirlo.

¿Desmitificación del mito?

¿Podría “El otro *Pishtaco*” funcionar como una desmitificación del mito? En este relato, la leyenda se mantiene en pie mientras todos creen en lo sobrenatural: mitos, hadas y demás elementos mágicos presentes en ella. La explicación

racional de un hecho o la atribución de una identidad real (es decir de la realidad conocida y vivida por los oyentes) a un personaje destruye el manto mágico y el aura misteriosa que sustentan la narración mitológica. Si se da “un rostro” y una identidad a la figura del mito, la leyenda pierde el encanto y la capacidad de suscitar maravilla. La historia mitológica vive de (y se aprecia por) su carácter inverosímil y sobrenatural, se asemeja a los cuentos maravillosos que evocan en sus lectores u oyentes incertidumbre y asombro. Estos elementos mágicos pierden su carácter irreal si se da una explicación lógica a un determinado acontecimiento o si se da un nombre y apellido a una figura mítica. En ese momento volvemos al nivel de la cotidianeidad, es decir, a una realidad que conocemos bien porque vivimos en ella. En este sentido, uno de los motivos de existencia de las leyendas y mitos se basa precisamente en la imposibilidad de verificar su contenido.

En el cuento “El otro *Pishtaco*”, los comuneros descubren que detrás del *Pishtaco* se escondía un hombre de carne y hueso, perteneciente —además— a la propia comunidad. Los comuneros, sin embargo, no dejan de creer en la figura demoníaca.

Decían que había vuelto a aparecer el temible ñacaco, por otro lado, por otras chacras de los caseríos. Pero no era Trelles, lo aseguro. Ése ya no tenía ganas de demostrar su hombría a los de la tropa; a ese toro ya lo habíamos capado. Otros serían que disimulando lo hacían, para no sentirse menos, para decir que le ganaron a Trelles. ¡Tremendo cabrón! (Dante Arrasco, 1991: 78-79).

El mito no se destruye: para los comuneros el *Pishtaco* sigue siendo un ser sobrenatural, un ser al cual respetan tanto como evitan. Así, la realidad “desmitificada” dura en el relato tan sólo un momento: el descubrimiento de la identidad del demonio, tras el cual los comuneros siguen creyendo en el mito. De hecho, el descubrimiento de la identidad “real” del *Pishtaco* no hace sino reforzar la creencia en la figura del mito del degollador. El que sea alguien de la comunidad prueba que el *verdadero* mito debe encontrarse en otro sitio, de modo que, por lo tanto, existe. Los comuneros desenmascaran a Venancio Paredes (en “*Pishtaco*”) y al capitán Trelles (en “El otro *Pishtaco*”), que son castigados por el propio mito a causa de haberse aprovechado de la credulidad de sus coterráneos. De esta forma, el mito no admite incredulidad alguna y, menos, ridiculización de su imagen. Se mantiene vivo e indestructible porque la fe en él es incuestionable. El desenmascaramiento, entonces, no desmitifica el mito, como podría parecer en un primer momento, sino que es una prueba de la existencia y el vigor que éste tiene en el espíritu de los comuneros. El relato describe un mundo en el que pueden coexistir y coexisten, entretreídos, lo sobrenatural y lo cotidiano con un trasfondo mítico autóctono y otro “racional”.

#### LAS DIVERSAS APARICIONES DE LA SERPIENTE, *SHUSHUPEY SACHAMAMA*

La sierpe, llamada también *Shushupe* o *Sachamama*, no es un verdadero personaje mítico andino, sino un animal

del monte maligno, diabólico y cruel que amenaza a los campesinos. Llamativamente, puede aparecer también como amante, cómplice del ser humano. Presentamos a este animal por su duplicidad y porque aparece en varios de los cuentos analizados en este trabajo.

*"Shushupe"*

En este cuento de DCA, el miedo de Crisóstomo hacia las serpientes enormes es objeto de risa entre sus compañeros. Se ríen porque ellos ya han superado este recelo, que todavía se apodera de Crisóstomo. Por lo tanto, ni siquiera se preguntan por el motivo de su espanto. No les asombra el terror de Crisóstomo, al contrario, saben muy bien cuál es el problema de su compañero:

"Lo mismo de siempre" murmuró alguien bajo la penumbra. Meneaban la cabeza, sonreían (Dante Arrasco, 1991: 29).

Afrontan el asunto de la *Shushupe* con naturalidad y Manuel, el único que toma a Crisóstomo en serio, lo envía al encuentro de Alfredo Vega, eremita entendido en la cura de ciertos temores. Anciano con sensibilidad e inteligencia, Vega se encuentra siempre un paso por delante de Crisóstomo y necesita sólo una mirada para comprender las preocupaciones que atormentan al joven. La cura, que parece rutinaria, no se comenta ni discute; su eficacia parece obvia.

Los animales desempeñan un papel importante en este cuento, tan esencial como el de los humanos, tal

vez incluso más. En primer lugar, tenemos la serpiente que manipula al hombre infundiéndole miedo y temor, si bien muy pronto esta situación cambiará y será la serpiente la que huirá del hombre. En efecto, Vega mata a un ejemplar y al hacerlo establece el respeto del animal hacia Crisóstomo. Es de destacar que el anciano sólo mata a una serpiente, la más grande. Esta única muerte es suficiente para establecer el equilibrio necesario. El acto de matar, entonces, no es cruel y bárbaro sino algo indispensable para que las cosas continúen como deben: Crisóstomo debe cazar y sobrevivir en el monte. Tras ingerir el corazón de la serpiente, sede de sus inmensas fuerzas y gran valor (según las culturas antiguas), será el hombre, Crisóstomo, quien infundirá temor al animal.

En este cuento, los animales del monte representan la supervivencia constante de los poderes ligados a los mitos y leyendas. Los habitantes del monte –hombres o animales– viven unos al lado de los otros, marcando con claridad cuáles son sus dominios de existencia y presencia. Prevalece un profundo respeto entre estos dos elementos que forman una simbiosis perfecta. Así, podría entenderse el cuento como una enseñanza de la conducta que es necesario observar en la vida: de cómo comunicarse con los animales y sus universo. El ser andino, por su sabiduría y habilidad, logra liberarse de las fuerzas –a veces maléficas– del entorno natural. La relación con la naturaleza es semejante a la que existe con los hombres: cuando entraña peligro, se la engaña, pero cuando se muestra propicia, se la respeta. En este sentido, este cuento muestra el equilibrio arcaico que todavía existe en el mundo andino, transferible a todas las

culturas y, por lo tanto, universal. La comunidad andina deja en evidencia su capacidad para hacer frente a los riesgos que la acechan y salir victoriosa de la lucha, tanto contra los peligros “humanos” (aquellos personajes que se hacen pasar por figuras míticas) como contra las amenazas originadas por la propia naturaleza.

La fuerte creencia de los personajes en la eficacia de la “cura” bien podría definirse como un ritual. En efecto, el anciano Vega se muestra como un “inveterado” curandero que conoce muy bien el remedio que precisa Crisóstomo. La verdadera cura, no obstante, no es de hecho el corazón del animal, sino la *creencia* del afectado en el “tratamiento”. Éste se acepta como verdad última, único remedio para el joven Quien se convence de que la próxima vez que se tope con una serpiente, ya no se asustará. Crisóstomo confía ciegamente en que por haber comido el corazón que le entregara Vega, tendrá fuerzas para enfrentar a cualquier serpiente. Esta fuerza nace precisamente de su creencia, de su fe. En este sentido, el cuento se parece a los dos precedentes en los cuales el mito sólo sobrevive gracias a la fe que le profesan los comuneros.

El cierre de “*Shushupe*” produce perplejidad y estupor en el lector: la serpiente finalmente se convierte, después de su muerte, en el mismo Crisóstomo:

Antes de ascender a la cresta, Crisóstomo voltea para mirar el sitio donde quedaba abierto el cuerpo de la víbora. Pero ya no está allí el animal despanzurrado por el cuchillo del cazador: en su lugar está tendido un cuerpo humano, abierto por un tajo que baja desde la barbilla hasta el pubis, exhibiendo sus entrañas bajo el

haz de luz que se filtra en el claro del bosque. [...] Es sólo un pobre infeliz con su mismo rostro: el rostro de Crisóstomo (Castro Arrasco, 1991: 38).

Un final similar veremos también en el próximo relato.

#### “Viejo puñalero”

Como Crisóstomo, el anciano de “Viejo puñalero” (OCL) ve reflejado su propio rostro en el del hombre que acaba de matar. Lo que importa aquí es el hecho de que al observar con atención al muerto, ambos personajes se reconocen en sus enemigos. El viejo puñalero mata por celos, por orgullo herido y para restablecer su honra. Sin embargo, de la misma manera que asume su rol de asesino, hubiera podido desempeñar el papel de asesinado, es decir, del “casero”. Por esta razón, al volver el cadáver se ve a sí mismo. Con el intercambio de las identidades se alude a la universalización de los sentimientos humanos. Todos tenemos los mismos deseos, necesidades y preocupaciones. Al matar a un semejante nos matamos también nosotros, puesto que tanto el asesino como el asesinado sienten de la misma manera.

Cabe destacar que “Viejo puñalero” es un cuento breve, el más corto de los analizados en este trabajo. Su brevedad está estrechamente ligada a la historia. El viejo ni siquiera reflexiona sobre la acción atroz que se propone cumplir. Como un relámpago coge sombrero y cuchillo y se dirige hacia la choza de Tomasa, la mujer que cela. “Como un puma” asalta al amante de la Tomasa y lo mata. Éste es el esqueleto argumental del relato, que casi



no tiene descripciones ni pasajes que ofrezcan detalles contextuales. La escueta narración, la ausencia de explicaciones adicionales orientadas a aclarar los hechos subraya aún más la cruel acción del viejo. Sus puñaladas breves, violentas, son subrayadas por un relato corto y seco.

“Sierpe”

Este relato (DCA) establece paralelismos con “La amante de la culebra”, uno de los cuentos reunidos por el sacerdote Jorge A. Lira y traducidos al español por J. M. Arguedas (Lara, 1987: 333). Tanto en el núcleo de “La amante...” como en “Sierpe”, está presente el amor entre un humano y un animal, la serpiente, que representa a un ser irracional. Si bien los dos relatos narran la relación entre una joven (en el primero) / un hombre (en el segundo) y una serpiente, se distinguen en cuanto a la atmósfera, tono, contenido y mensaje, hecho que no sorprende puesto que fueron creados en dos momentos históricos muy diferentes del Perú.

La antigüedad de los cuentos puede ser determinada muy aproximadamente atendiendo a los elementos de su composición. Los relatos traen casi siempre el reflejo y las peculiaridades de la época en que fueron creados. Las creencias, las alusiones, las usanzas no fueron las mismas en los diferentes períodos de la vida de [un] pueblo (Lara 1987: 26).

En “La amante...” la joven que se enamora de la serpiente —a sus ojos un joven “alto y vigoroso”— no es

rechazada por la sociedad. No se la condena ni juzga por el hecho de ser amante de una culebra y quedar embarazada de ella. Al contrario, la comunidad la “libera” del encanto misterioso.

En “Sierpe”, las cosas suceden de forma muy diferente. Eusebio Castro —el yo-narrador—, consciente de sus acciones, admite abiertamente sus “culpas” sin evidenciar vergüenza por lo hecho; Interpreta sus acciones como “debilidades”, las acepta y defiende porque está convencido de que no es gran cosa en el contexto que le toca vivir:

Ellos [los senderistas], que mataron a tantos, están afuera. Y yo, que sólo tengo el recuerdo de la serpiente, estoy adentro. Así es la vida (Castro Arrasco, 1997: 32).

Con estas palabras, critica el sistema de justicia estatal, que condena una fusión maravillosa, pero deja libre a los asesinos de Sendero Luminoso. En “Esa vez de la manga-da”, relato de OCL, encontramos una escena similar:

Una fea culebra dizque han encontrado la otra noche enroscada en sus piernas de la Ishica, chupándole los senos en lo dormida que está (1988: 60).

La culebra aparece otra vez al final, cuando el yo-narrador e Ishica se encuentran besándose y acariciándose en la cama:

En eso, afanado que estoy desabrochando su monillo, siento que ¡ploc! Algo como un peso blando cae con fuerza sobre mi espalda y ahí nomás una picadura como con espina me hace aullar de dolor y revolcarme sobre la cama después de soltarla a la Ishica. No vi nada ese



ratito, sólo oí el grito que dio ella y que después quedaba muda, paralizada... Cuando levanté mi cabeza y reparé a mi lado, vi que un feo animal, como culebra o como lagarto, cuto de cola, de colores verde y rojo tornasolado, se arrastraba sobre los pechos de ella y le clavaba sus colmillos en el cuello... (1988: 65-66).

Aquí la culebra es un “feo animal”, al cual todos temen. El animal representa el mal que se nutre del ser humano. Como en “*Shushupe*”, la culebra simboliza el antagonista del ser humano que debe ser aniquilado para que la vida pueda continuar tranquilamente. Es lo contrario de lo que sucede en “*Sierpe*” y en “*La amante...*”, su antecedente quechua recopilado por Arguedas. Esta doble representación del animal no es contradictoria, ya que la serpiente se caracteriza por su ambivalencia:

*Il simbolismo del serpente è polivalente: può essere maschio o femmina o ermafrodito; è insieme solare a lunare, vita e morte, bene e male, guarigione e veleno* (Morelli, 1989: 302).

En estos dos últimos cuentos los personajes rompen con la sociedad para asimilarse y vivir en medio de la naturaleza. Esto no es sólo un acto moralmente inaceptable para la sociedad, sino que es también un acto de ruptura con el deber de la *reciprocidad* comunitaria andina. El individuo que rompe estas reglas ya no puede sostener ni ayudar a la colectividad. Por consiguiente debe ser marginado o aniquilado.

### “Cuentero de monte adentro”

En “*Shushupe*” y “*Sierpe*” se refleja el respeto mutuo entre animales y pobladores del monte. La misma temática aparece también en “Cuentero de monte adentro”, de DCA:

Has de saber, coloráo, que todos los animales del monte tienen sus protectores, igual que cada vegetal tiene madre. Por eso ya no quiero decirle nada al Catasho sobre el tigre. Si él quiere acabar mal por andarse burlando del tigre, es cosa suya. Más bien no le exijan que cuente, no vaya a ser que por ustedes este hombre termine feo su existencia. Pero apréndete algo: aquí en el monte hasta las bestias merecen respeto. Si matas al fiero otorongo alguna vez, debes hablar de él con respeto, como de un valiente que te supo enfrentar (1991: 60).

En este relato, Catalino, narrador de segundo grado, hace alarde de sus matanzas de animales. Esto lo llevará a la tumba, ya que por su arrogancia y presunción una de sus víctimas le arrebató la vida: el *Otorongo*, el tigre. En efecto, a Catalino nunca más se lo ve en aquella zona, porque “el tigre se lo llevó” (Castro Arrasco, 1991: 61). La falta de respeto hacia otros “habitantes” del monte es, justamente, una *falta* de Catalino que —según la explicación de sus compañeros— es castigada con la muerte. Los habitantes del monte necesitan una explicación del destino del cuentero. Por eso inventan una plausible explicación: el *Otorongo* se lleva a los mentirosos, como lo

era Catalino. El *Otorongo*, casi una figura mítica, se venga de su instrumentalización por parte de un comunero del monte. El mito mismo, como vimos ya en “*Pishtaco*” y “El otro *Pishtaco*”, castiga a los no creyentes, que se perfilan como un peligro para la continuación de la creencia en el mito. En esta comunidad esa creencia es más fuerte que cualquier otra explicación acerca de la desaparición de Catalino.

“Cuentero de monte adentro” es, además, un buen ejemplo de la manifestación de la tradición oral en tanto fenómeno cultural. Los cuentos e historias de Catalino son retomados y repetidos por otro cuentero, el Génesis, antes oyente y luego narrador. *Puesta en escena* del acto de narrar, un cuento aparece dentro de otro, un mundo dentro de otro.

El relatar en voz alta es una usanza antigua y la primera manera de hacer “literatura”. Gracias a esta costumbre tenemos hoy conocimiento de mitos y leyendas tan antiguos como la tradición misma de contar. El narrar oralmente permite que los cuentos sobrevivan. Es ineludible que lo relatado sufra modificaciones, la voz y la memoria maleable del ser humano permiten cambios tanto de forma como de contenido. Prueba de esto es que otra persona, el Génesis, toma el papel de cuentero. Este “nuevo” narrador dará otras versiones de las leyendas contadas antes por Catalino.

Esta *puesta en abismo* se establece también en el terreno del oyente: Mashico y los demás compañeros de trabajo son los destinatarios de las historias narradas. Mashico, entonces, es el reflejo del lector, en el interior del cuento.

El narrador de este cuento es Catalino, él cuenta las historias a Mashico. Veámoslo en el siguiente esquema:

Enunciado:

Mashico (oye) → Catalino (narrador de segundo grado, homo e intradieético)

Enunciación:

Lector (lee) → narrador (narrador de primer grado, homo y extradieético)

Mashico es un oyente difícil de satisfacer, ya que desconfía de las hazañas heroicas de Catalino y teme las consecuencias horribles de las mentiras de su compañero.

–Ese Catasho [Catalino] sí que sabe mentir –me comentó el Mashico ya en camino.

–Algo de cierto habrá en lo que cuenta... –respondí sin pensar.

–Pero ya es muy pendejo, óe. Puede recibir castigo por mentiroso (Castro Arrasco, 1991: 56).

Esta actitud de desconfianza y escepticismo se parece a la del lector, ya que éste también duda en varias ocasiones de la veracidad del contenido de las historias presentadas (sobre todo si pensamos en las leyendas). En este sentido, los cuentos de Catalino se acercan al género fantástico.

El papel de cuentista parece haber sido hecho a medida para Catalino: sabe hacerse respetar, no se deja distraer y subyuga la atención de sus compañeros con su mirada y gestos:

Seguro que a don Casimiro –comentó el Mashico desganado, creyendo que la historia terminaba. El narrador

lo miró fijamente con ojos de rapiña haciendo una pausa para humedecer los labios. Luego prosiguió sin importarle el comentario (Castro Arrasco, 1991: 53).

Seguro que después parió gatitos... –se burló Génesis haciéndonos reír. Pero eso no le importó a Catalino. El siguió contando (Castro Arrasco, 1991: 54).

Todos nos reíamos de la cara del cuentista y de los gestos que hacía para ilustrarnos mejor, pero igual callamos para seguir escuchando como si el Catasho nos mandara silencio. Sólo los grillos y los sapos voladores se dejaron sentir (Castro Arrasco, 1991: 55).

Yo también he sabido que anda curando por allá, por Palcazú –dijeron. Pero el narrador no se amedrentó con las aclaraciones. Siguió adelante con la historia sin importarle (Castro Arrasco, 1991: 55).

Catalino, sin embargo, no cuenta sus relatos sólo para hacer alarde de sus actos heroicos. En primer lugar cuenta para distraer a sus compañeros, les regala momentos de diversión y les da fuerza para que puedan continuar trabajando en el monte, mundo salvaje y misterioso.

Con el cuerpo adolorido por la jornada, olvidándonos del hambre, de las heridas en las manos y de las picaduras a flor de piel, reíamos de las ocurrencias del hombre. El no quería que le creyeran, sino que el resto pasara un rato agradable siguiendo con expectativa el devenir de sus relatos. Lo importante era contar por contar y, cuando ya no tenía qué contar, inventaba algo como

quien saca el naípe necesario debajo de la manga. Con las herramientas al hombro nos fuimos despidiendo, sin dejar de saborear los restos de la última historia (Castro Arrasco, 1991: 56).

El contar historias tiene, entonces, una doble intención: no es sólo –como en los casos de los mitos– una explicación de la realidad sino una manera de entretener y solazar a los demás.

#### LOS APUS, AUKIY WAMANI

En las distintas creencias de los quechuas aparecen varios dioses ligados a la naturaleza a los cuales se atribuyen distintos poderes y áreas de dominio. En una de ellas el cerro representa una deidad, un principio divino. Es la sede de los *Apus*, dioses de los cerros. Antes de adentrarnos en la representación que reciben en nuestros cuentos, veamos una breve semblanza de estos dioses, entre los que existe una jerarquía claramente definida (Gow y Condori, 1976: 40):

1. Padres: altos picos nevados
2. Hijos: altas colinas
3. *Apus* locales

La observación que hace Juan Nuñez del Prado (1970: 68-69) nos parece aclaradora:

Por lo general se ha considerado por ejemplo, que los indígenas rinden culto a los cerros y la tierra, cosa que en la realidad se nos presenta de manera diferente, ya que a nuestro juicio, el culto es a los espíritus

que habitan las montañas y la tierra y cuya existencia es independiente de sus habitantes materiales. Nos basamos en las distinciones de sentido que se hacen entre:<sup>16</sup>

<i>Orqo</i>	(cerro) y <i>Apu</i> , <i>Wamani</i> (espíritu de la montaña)
<i>Moqo</i>	(colina) y <i>Auki</i> (espíritu que la habita)
<i>Allpa</i>	(tierra) y <i>Pachamama</i> (espíritu de la tierra)
<i>Qaqa</i>	(peña) y <i>Tira</i> (espíritu maléfico)
<i>Wiñaq-rumi</i>	(piedra emergente) y <i>Ñust'a</i> (espíritu femenino que la habita)

Los *Apus*, divinidades de los cerros y colinas, tienen, según Condori, tres niveles de existencia:

1) En el primer nivel, son seres humanos y pueden aparecer a los campesinos como hombres, niños o mujeres. De la misma manera que la *Pachamama*, sus emociones y conducta humanas son comprensibles para el pueblo. Se les trata como a miembros de la familia, y tienen las mismas necesidades y deseos que los campesinos. *Necesitan alimento, bebida, intimidad, afecto y respeto.*

A veces son *coléricos, resentidos, tristes o felices. Pueden llorar o reír, encolerizarse o lamentarse.*

2) En el segundo nivel, los *apus* —y especialmente el *Apu Ausangate*, son el símbolo del *ideal de vida*. Muchas leyendas del *Apu Ausangate* y de su familia incluyen una intención moral: la de *enseñar al pueblo cómo debe vivir*. La vida virtuosa, simbolizada por el *Ausangate*, es una vida de sencillez, generosidad, cariño, justicia, amor y pobreza. La *avaricia* y la *crueledad* son invariablemente castigadas a menudo de manera irónica, por el hecho de ser el hombre avaro y cruel víctima de la avaricia y la crueldad de otro. [...] La vida virtuosa y pobre simbolizada por el Ausangate puede ser el modelo y aún la realidad de estos hombres que escogen darle culto como a su “estrella”, pues hay una afinidad entre el destino de los hombres y la vida de los *apus*.

3) En el tercer nivel, los *apus* son dioses todopoderosos; por encima y más allá del entendimiento humano. Pueden realizar *milagros o acciones heroicas como también pueden ser malos y crueles* sin proporción con los pecados conocidos de un hombre o aún de una comunidad. Los campesinos explican esto diciendo que también los hombres tienen un lado derecho de su naturaleza que es *benévolo* y un lado izquierdo que es *malévolo*. Cuando predomina el lado izquierdo el hombre debe simplemente resignarse a la voluntad del *apu*. Sin embargo, para evitar su ira presentará dos ofrendas al *apu* el 31 de julio, una para la izquierda y otra para la derecha (Gow y Condori, 1976: 38-40; el subrayado me pertenece).

A continuación vamos a tratar las distintas apariciones de los *Apus* en los cuentos.

16. La grafía de los nombres en quechua varía bastante. Otra opción de *Orqo* es *Orku* (Colchado Lucio, 1989: 53).

"Apu Yanahuara"

Antes de pasar a analizar este cuento de OCL, veamos las declinaciones mayores del mito de *Wiracocha*,<sup>17</sup> la divinidad creadora más antigua del Tawantinsuyo (nombre autóctono que designa el territorio "peruano" prehispánico, que incluía parte de Bolivia, el norte de Chile, parte de Ecuador y el Perú actual).<sup>18</sup> Aparece con distintos nombres dependiendo del territorio y su culto puede ubicarse en una amplia región que se extiende desde el altiplano peruano-boliviano a la región central del Perú actual, con ramificaciones en el norte argentino, chileno, y peruano. Las versiones recogidas sobre este mito cosmogónico son variadas; sin embargo, las de Juan de Betanzos, Pedro Cieza de León, Cristóbal de Molina y Pedro Sarmiento de Gamboa resultan las más valiosas. Dichas crónicas nos hablan de una creación primordial de *Wiracocha*, creador del cielo, la tierra y una generación de hombres habitantes de la oscuridad. Esta primera presencia del dios se encuentra relacionada al lago Titicaca, del cual emerge. Tras su desaparición, los hombres —que aún no conocían la luz— lo olvidan; esta *caída* provoca una nueva aparición de *Wiracocha*, que sale del Titicaca por segunda vez y destruye a aquella humanidad originaria, convirtiéndola en piedra, tras lo cual hace —también de piedra— las estatuas con forma

17. Este recorrido es deudor de Baumann (1996: 22).

18. El *Tawantinsuyo* dividía el mundo en cuatro partes: *Collasuyo* (el Sur), *Chinchaysuyo* (el Norte), *Contisuyo* (Occidente) y *Antisuyo* (Oriente).

humana que se encuentran en Tiawanaco. Éstas son los modelos de la nueva humanidad que *Wiracocha* hizo salir del subsuelo en las cuatro direcciones del espacio. *Wiracocha* creó con los hombres la luz, haciendo subir al cielo la luna y el sol. Luego se dirigió hacia el norte primero y el oeste después hasta llegar al mar, donde se introdujo con sus ayudantes, ya que todos podían caminar sobre el agua.

En todos estos textos se aprecia una clara situación no solar: el sol es oscurecido por *Wiracocha*, que se va hacia el Norte (punto cardinal de prestigio sagrado), pues es él mismo quien realiza la creación de esa región (Chinchaysuyo). Es de destacar que este dios creador se encuentra constituido por los invisibles aspectos de *Pachakamq* o *Pachayachachiq*, es decir, es hombre y mujer a la vez. Andrógono, de él/ella emanan todas las oposiciones polares. Al respecto, uno de los himnos de oración —escrito en 1575 por Cristóbal de Molina de Cuzco— explica cómo todo está creado en forma dual (Baumann, 1996: 22):

<i>Tijsi Wiraqucha,</i>	Origen del ser, <i>Wiraqucha</i>
<i>Qaylla Wiraqucha</i>	principio de la creación siempre presente
<i>T'ukapu ajnupúyuj,</i>	elegante y hermosamente vestido,
<i>Wiraqucha.</i>	principio de la creación,
<i>Kámaj, churaj,</i>	que bendice y da la vida,
<i>Qhari kachun,</i>	y el devenir hombre
<i>Warmi kachun,</i>	y mujer
<i>Nispa rúraj.</i> <sup>19</sup>	con la palabra produce.

19. La traducción de Bauman al inglés es la siguiente: *Origin of Being, Wiraquchal/ always present principle of creation/ elegant and*

El yo-narrador de “*Apu Yanahuara*” es, en realidad, una montaña devenida hombre con la ayuda de *Wiracocha* para salvar a los hombres, más precisamente a los indígenas quechua-hablantes. “[Está] cargado de cadenas, tumbado sobre lajas frías, tosiendo feo y escupiendo sangre” (Colchado Lucio, 1997: 5). A través de una telaraña, su padre Intip Wiracocha le manda un mensaje. En ella el hombre ve todos los acontecimientos sucedidos desde que se transformara en hombre: el maltrato por parte de los hombres blancos, la acusación de idólatra y la condena a muerte. El narrador-prisionero sigue contado lo que ve en la telaraña y a través de una analepsis relata cómo, antes de caer prisionero, predicaba por los *Ayllus*, reuniendo a sus hermanos:

Ahí les hago ver todos los malos que esa raza maldesada ha traído para nosotros los naturales. A más de explotación y abuso, les digo, quieren destruir nuestras creencias, nuestras costumbres; les hago ver que en tiempos de los incas, no les faltaba qué comer, vestirse, a nuestros padres y abuelos. Les agrego que lo más triste era ahora que estaban quemando nuestras *huacas*, nuestros templos, algunos buscando riquezas, otros tratando de desaparecerlo nuestra religión. Pero que para sus males nomás, porque en estos días nuestros dioses, resurgiendo de sus cenizas, acababan de tener una reunión en el Lago Titicaca, donde habían acordado mandar terribles castigos a los pueblos que estaban haciendo caso de la religión de los invasores; y era por eso que los *ayllus* de Mara y Piti estaban padeciendo pestes de viruela y

*beautifully clothed,/ principle of creation,/ that blesses and gives life,/ and the becoming of man/ and woman/ through a word produces.*

sarampión, y que vendrían otros castigos más terribles todavía: hambrunas, terremotos, lluvias de candela... (Colchado Lucio, 1997: 7).<sup>20</sup>

Al principio, los pobladores no confían en él, pero tras haber hecho llover, gana el respeto de sus semejantes, que lo reconocen como “*Apu Yanahuara*”: la montaña-dios. A pesar de sus hazañas y milagros, el *Apu*-hombre actúa como un verdadero revolucionario: quema la cruz de los cristianos, los instruye acerca de los abusos de los conquistadores y logra organizar un alzamiento para expulsar a los invasores de su tierra. El alzamiento, sin embargo, no tiene lugar porque los blancos lo apresan antes. El yo-narrador pasa entonces al hilo siguiente de la telaraña y como si “el tiempo avanzara” ve cómo es llevado con otros “sacrílegos y herejes” a la hoguera.

Este *Apu*-hombre posee características que exceden las capacidades de los *Apus* devenidos hombres, descritos en los relatos míticos. Este *Apu* incita a los indios del Tahuantinsuyo a apartar los ojos de la cruz cristiana, a echar a los intrusos de sus tierras, en fin: a luchar por sus creencias y costumbres, recostándose en sus dioses.

Oportunamente, *Wiracocha* salva al *Apu*-hombre al darle varios poderes: el *Apu*-hombre se transforma en *Apu*-araña y logra, gracias a esta transformación, evadir la cárcel. De esta manera escapa a la muerte. Es *Wiracocha* quien le infunde esperanzas aun en la cárcel, al hacerle ver su propia historia —pasado y futuro—, primero, y al transformarlo en una araña, después. Así, el prisionero se salva gracias a su

20. Las huacas son lugares sagrados, habitados por el dios sagrado, centro de la fe y creencia. Allí se realizan los rituales.

fe en la religión autóctona: en su padre *Wiracocha*, en los *Wamanis*, en la *Pachamana*, en el *Taita Illapa* y en todos los demás dioses de las creencias quechuas.

Como vimos ya en otros cuentos, es la gran fe en el conjunto de creencias originarias, en sus poderes, la que salva al prisionero. Él mismo se salva, gracias a su fe. De esta misma manera se pueden salvar todos los indígenas: confiando en la fuerza de sus creencias podrán salir de la prisión en la cual se encuentran,<sup>21</sup> a través de una profunda convicción de que “lo suyo” es tan bueno o mejor que lo que llega desde la costa, de Occidente. Aceptando sus propias costumbres, creencias, ritos, mitos y mentalidad lograrán evadir las rejas que los encierra.

De hombre, devenir araña: esta transformación incluye una cierta apertura hacia lo nuevo e incógnito. El camino indicado consiste en crear algo nuevo con lo que ya existe, retomar lo que hay de más “puro”, autóctono. La salvación está entonces en la aceptación de la transformación, sin temer incorporar nuevos elementos. Al respecto, Waldemar Espinoza Soriano señala:

que en 1596 surgió un movimiento en los pueblos de Mara, Piti y Aquira, pertenecientes a la desaparecida provincia de Yanahuara, la cual estuvo ubicada en lo que ahora es la provincia de Cotabambas en el Departamento de Apurímac. [...] El principal argumento con que el líder Yanahuara atrajo adeptos, fue porque logró convencer que la epidemia de

21. Los protagonistas son por lo general seres confusos, desmemoriados, turbados, que buscan el sentido de su existencia. Encontraremos dichos personajes en numerosos cuentos de ERM.

*viruela y de sarampión* de 1539-1591, que casi asoló a la población andina, había sido un auténtico castigo por haber aceptado a los misioneros españoles y a la religión católica, en desmedro de la religión nativa. Fue un movimiento mesiánico, pero sin espíritu de renovación; un movimiento de retroceso, de retorno a los antiguos valores materiales y espirituales de la cultura andina. El líder Yanahuara tuvo dotes de caudillo. La palabra y la dialéctica las manejó con admirable locuacidad y perfección. [...] Su popularidad fue tan grande que en el cerro de Mara-y-Piti logró reunir, en repetidas ocasiones, a más de dos mil adeptos. Allí criticaba acerbamente las prácticas ejecutadas por los que propagaban la religión católica, y alababa a los ritos y a los dioses del Perú antiguo. Allí deliberaba sobre el régimen impuesto por los españoles, y lo comparaba con el de los Incas; y todo lo anterior elogiado y aplaudido. [...] Otro factor que coadyuvó al prestigio del líder Yanahuara fue el natural rumor que sobre los seres carismáticos se propalan por entre los pueblos de cultura etnológica. Se le atribuyó, por ejemplo, el hecho de haber producido una *lluvia* con sólo levantar una mano en dirección al cielo, en un día en que éste estaba limpio de nubes. Se le adjudicó también el hecho de haber ordenado el cese de esa lluvia con la misma facilidad con que la había provocado. Sus correligionarios, asimismo, estuvieron convencidos de que en cierta ocasión se produjo por su orden, un fuerte *temblor* con desprendimiento de grandes peñascos. Se decía que estas maravillas las realizó ante la presencia de dos mil adeptos en la cima del cerro de Mara-y-Piti. [...]



Pero este movimiento muy pronto fue ahogado por los españoles, casi en sus inicios. Así como el movimiento del Taquioncoy de 1565 fue descubierto por los españoles debido a la traición del indígena Callavallauri, un huanca de Chupaca, así también el de 1596 fue delatado por un yanahuara. Este lo denunció a un visitador de idolatrías, quien acudió al mencionado cerro, acompañado por otros españoles e indígenas traidores, a derribar y a hacer pedazos al ídolo nativo. Los religiosos españoles lograron apresar al cuadillo Yanahuara; le instauraron un proceso criminal. Pero el líder del movimiento, la víspera del pronunciamiento de la sentencia, pudo escabullirse de la cárcel sin poder ser *recapturado jamás* (Espinoza Soriano, 1973: 145; el subrayado me pertenece).

Los conceptos subrayados en cursiva se encuentran también en el relato “*Apu Yanahuara*”. Éste versa de la tierra Yanahuara, de los *Ayllus* Mara y Piti, que padecen pestes de viruela y sarampión, y continúa diciendo que hizo llover sobre la tierra sedienta, haciéndola temblar. Las semejanzas entre el líder histórico y el protagonista del cuento son evidentes. Veamos brevemente. En 1596, el movimiento Yanahuara —de carácter mesiánico— promulgó un retorno a la religión antigua. Esta filosofía se evidencia con mucha claridad en el cuento aquí analizado. Su esperanzado final enfatiza la posibilidad de retorno al pasado, a un orden antiguo; por una vez, no son los indígenas quienes salen perdiendo, sino los españoles.

“*Apu Yanahuara*” es un diálogo, del cual podemos oír una única voz, ya que las respuestas del dios *Wiracocha* sólo son audibles para el personaje-protagonista:

¿Así? ¿así he de morir, taita?, ¿así es tu permisión que muera?... ¿Qué dices?... No te escucho... ¿Que pase al hilo color habano?... está bien... (Colchado Lucio, 1997: 10).

No sabemos si la instancia superior contesta verdaderamente o si las respuestas son sólo imaginadas por el protagonista, de modo que el relato se parece más a un monólogo interior que a una verdadera discusión entre dos personajes. El protagonista —a la vez narrador intra- y homodiegético— nos habla de sus visiones, deseos, preocupaciones y padecimientos, haciéndonos ingresar en su propia interioridad. Se configura, así, un soliloquio de un prisionero que encuentra en el fondo de su alma la razón de su existir.

Al vehiculizar el monólogo de un protagonista indígena, este relato fija su perspectiva en la voz de su narrador, obteniéndose un tipo de discurso que corresponde con la visión de un “vencido” que a lo largo del cuento (y más claramente al final) resulta vencedor. Muestra tenacidad y fuerza de ánimo, gracias a las cuales alcanza su objetivo.

Un concepto fundamental del pensamiento andino al cual el personaje hace referencia es el mito de “la venida de *Inkarri*” o retorno del Inca Rey, articulación poético-mítica de la esperanza mesiánica nativa del Perú (López-Baralt, 1978).<sup>22</sup> El protagonista está convencido de que

22. En este libro, López-Baralt (1978: 15) cita un pasaje de una obra de Kaufmann (1964: 24-25): “Norman Cohn propone que se llame milenarista a todo movimiento social inspirado por la esperanza de una salvación que cumpla con los siguientes requisitos: tiene que ser *colectiva* (el destino especial o la recompensa será para los creyentes como grupo), *terrenal* (se cumplirá en este mundo, no en el más allá), *inminente* (sucederá pronta y repentinamente), *total*



antes del retorno del Inca Rey, llegará el momento en el cual habrá doce profetas (como también hubo doce Incas) que restablecerán el orden perdido con la llegada de los españoles. El personaje mítico espera “el tiempo perfecto” y el “espacio perfecto” designado también como “búsqueda de la utopía” (López-Baralt: 16). “*Apu Yanahuara*” está marcado, así, por una irrevocable convicción de que el camino hacia el futuro debe realizarse por los senderos del pasado. Esta actitud de mirar hacia atrás y vivir en la esperanza de un regreso magnífico y justo está emparentado con un vivir en una continuidad de los tiempos. El presente será relevado por el pasado; es decir, el pasado se vuelve presente no porque se reedite una situación idéntica a la ya transcurrida, sino porque se opera un restablecimiento del orden antiguo. De esta manera, se crea un movimiento circular de los tiempos, un *continuum* del presente al pasado que se vuelve futuro: algo nuevo y mejor.

#### “Dios montaña”

Si el relato “Dios montaña” de OCL no tuviera este título, pasaría por un cuento convencional, sin ninguna conexión con la mitología andina. Sin embargo, gracias al título, presumimos algunos hechos a partir de los cuales intentaremos una interpretación.

En este relato, su protagonista cuenta que ha matado a otro personaje, Gumicho, y tomado su identidad.

(transformará radicalmente la vida en la tierra) y *sobrenatural* (su advenimiento será resultado de la intervención divina)”.<sup>64</sup>

Creemos en sus afirmaciones hasta que alcanzamos la última frase —el epílogo— de la narración, que nos deja estupefactos y desconcertados:

De veras, en el agüita clara del puquio estoy viéndome, Gumicho nomás había sido yo... Más bien acabo de oír que arriba en la puna, a un hombre que nunca bajaba al pueblo, dizque lo han hallado muerto en su chocita (Colchado Lucio, 1988: 52).

Nuestra certidumbre sobre la identidad del hombre solitario vacila: si el protagonista no es el hombre de la choza, ¿quién es? No puede ser Gumicho, ya que el hombre de la choza lo ha matado y ha muerto a su vez. Entonces, ¿quién ha matado al asesino? Sabemos que en el sistema indígena de creencias el dios montaña —al que refiere el título— tiene sentimientos como los hombres y se puede convertir en ellos. En este cuento, si bien no se verifica una transformación como la que acabamos de ver en el apartado anterior, tampoco se la puede excluir completamente. Aquí el dios montaña interfiere de manera indirecta, de forma casi inadvertida. No aprueba el asesinato de Gumicho pero después de las súplicas del asesino, que actúa de narrador, su ira se mitiga:

cuando en eso, las aguas del chorro que habían estado cayendo tranquilamente, se encrespaban de pronto y chisporrotearon lejos llegándome a mojar, habrá aumentado el caudal, pensé, pasando rápido a la otra orilla, medio asustado. Pero ahí nomás, ¡úúúúúúh!, un viento súbito me tumbó con fuerza sobre las lajas. ¿Ya qué pues?, dije levantándome apurado, ¿este cerro

es chúcaro o qué? Unas nubes negras que lejos, lejos, había visto yo hacía rato, ahora las vi que ya se encontraban y reventaba el primer trueno. A poco, la lluvia se precipitaba con ganas. Bien empuñado el costalillo, yo empecé a correr esa travesía. Un rayo cayó cerquita y casi me deja carbonizado. Asustado de fea manera, me arrodillé sobre la huaylla.

—¡Jirka kuna! ¡Taita! —dije alzando mi vista al cerro—. Sé que es malo lo que hice; pero comprende, au papito, que derecho tengo yo también de buscar la felicidad como cualquiera. Habrás visto, taita, que hasta ahora como sombra nomás he vivido, ¡escondido siempre del prójimo! (Colchado Lucio, 1988: 48-49).

Con los rayos y truenos, el dios montaña parece ceder a los ruegos del asesino, dejándolo seguir en su empresa. En la fiesta, el “falso” Gumicho es el mejor danzante y su chicote “restalla como cuetón”. Es como si las peticiones que Gumicho hace al espíritu del chorro se realizaran y pasaran a su asesino. En efecto, éste no sólo tiene “pies de remolino” y su chicote suena como el trueno, sino que también la Porfiria lo sigue como “mansa paloma”, tal como el Gumicho había deseado.

La transformación del asesino en su víctima se lleva a cabo paulatinamente. El primer indicio se advierte en las cualidades que el asesino absorbe de Gumicho, al matarlo. Luego, cuando los parientes enfurecidos no se sorprenden al ver la cara del asesino, tendemos a pensar en una transformación incluso física, de su aspecto. En efecto no ven su cara, sino la de Gumicho. El propio asesino ignora lo que ha pasado:

Los otros también se dan cuenta seguro. Ya me fregué, pienso. Ya estoy por echarme a correr; pero me aguanto al ver que nadie dice nada: tal vez algunas sombras de nube disimulan mi rostro (Colchado Lucio, 1988: 52).

El reflejo en el manantial le confirma al asesino que su cara se ha transformado en la de Gumicho. Dios montaña no sólo le ha consentido el deseo de bailar una noche con la Porfiria, sino que además le ha regalado el rostro —y con éste, la vida— de su víctima. Así, la muerte del hombre solitario simboliza el fin de la vida que había llevado hasta entonces, llena de angustias y padecimientos; de ahora en adelante su existencia se perfila como más justa.

Pero otra interpretación también es posible: es posible que el hombre en la choza obtenga el permiso del dios montaña para bailar una noche con la Porfiria; puede ser que éste tome en serio las palabras del hombre, cuando afirma que después de una noche de fiesta con la Porfiria puede morir sin preocupaciones:

¡Déjame, gran jirka, una vez siquiera vivir la alegría junto a la Porfiria...! ¡Después de danzar con ella aunque me muera! (Colchado Lucio, 1988: 49).

Efectivamente, en la última frase del cuento se anuncia la muerte del hombre que no bajaba nunca al pueblo. De esta manera, su deseo se cumple y Gumicho vuelve a ser y vivir como antes, restableciéndose el orden precedente a su muerte.

Y se podría pensar aun en otra interpretación (aunque bastante más fantástica): el dios montaña, enamorado de la Porfiria, utiliza al hombre de la choza para matar a Gumicho. Liberado de los obstáculos que se interponían a sus deseos, acaba eliminando también a su arma, es decir, matando también al asesino. En efecto, un espectador de la fiesta de San Miguel afirma: “Esto le gusta a la gente”, frase en la que se advierte un distanciamiento respecto de *la gente*, como si quien la pronuncia no fuera un ser humano, o no perteneciera a la comunidad.

“De dioses y demonios”

El cuento “De dioses y demonios”, de OCL, no es un cuento convencional. No hay en él una historia cuya trama se desarrolle, no tiene ni comienzo ni fin. Argumentalmente, narra la enseñanza que una madre da a su hija. Es una preparación para la vida, una advertencia de cómo los dioses pueden influir sobre la gente y cómo surgen las maldades que llevan los hombres dentro de sus almas. En la primera parte del relato aparecen los “dioses bondadosos, que sólo se aficianan de las muchachas para dejar su semilla” (Colchado Lucio, 1997: 54). Ellos son: el dios arco iris *Tulumanya*, el *Ichic Olloco* o duende, el *Taita Orko* (el espíritu de los cerros) y el *Taita Intip* (el padre Sol). La protagonista percibe el capricho de los dioses a la vez como un acto de desprecio o tolerable, aceptado con condescendencia. En efecto, cuando describe el tratamiento para sanarse de un supuesto embarazo lo define como un “mal”. Muy similar a la descripción

que en los cuentos respectivos se hacía del *Pishtaco*, aquí el espíritu de los cerros es un gringo atractivo:

El taita orko, el espíritu de los cerros, también mucho se aficiona de las muchachas, hija. Dejando de ser halcón o cóndor que anda revolando entre las nubes, tomando la forma de un *gringo buen mozo*, de *barba rubia*, vestido con chamarra, pantalón de vicuña y ojotos, dizque se presenta (Colchado Lucio, 1997: 53; el subrayado me pertenece).

En general, no se habla de un espíritu del cerro “blanco”. Sólo cuando se trata de explicar los acontecimientos “engañosos” que se suceden para atraer y seducir muchachas se lo describe con atributos de europeo.<sup>23</sup>

La segunda parte del relato focaliza en el ser maléfico, el diablo, *Supay*, quien perjudica a los hombres haciéndolos incurrir en incesto o en relaciones prohibidas entre mujeres y curas. La protagonista presenta a las personas como no responsables de los pecados cometidos, atribuyéndole la culpa al espíritu maléfico, al demonio que anida en las personas, ser superior que se apodera de los cuerpos y los manda transgredir.

La protagonista continúa con la instrucción de su hija deteniéndose en cómo hay que proteger a las criaturas de los cerros, de los *Jirkas* malignos, recordando la pérdida de su hijo. La madre basa la enseñanza en su propia experiencia:

23. En efecto, Ansión (1982a: 245) sostiene: “Como en muchos relatos, el *Wamani* (espíritu del cerro) aparece como un hombre alto y blanco. Sale por una cueva, que es la puerta del cerro”.

es malo dormir en el campo sin ninguna protección o sin hacerle ofrendas a los jirkas chúcaros o sin escupir derecho nomás donde se hallan en señal de saludo (Colchado Lucio, 1997: 61).

La distinción de los distintos niveles de poder y acción de los dioses ligados al cerro se refleja también en este cuento. Los *Apus* son buenos y siendo más poderosos, son capaces de hacer milagros: mandan lluvias, abundancia de cosechas y aumento del ganado. A cambio de estas riquezas los “comunrunas” tienen que cumplir con las ofrendas en forma de coca, ron y sangre de animales. Los comuneros sienten respeto y veneración —mezclada con una leve sumisión— hacia sus dioses. Hacen todo para satisfacerlos porque “no hay que permitir por nada que su cólera se desate” (Colchado Lucio, 1997: 62). Los dioses, por su lado, expresan su agradecimiento enviando lluvias y cosechas abundantes, instaurándose entre unos y otros una relación de interdependencia y de ayuda existencial recíproca.

Los dioses son dañinos y bondadosos a la vez. No representan a un ser divino únicamente generoso, indulgente y magnánimo, sino que pueden sucumbir también sentimientos negativos. Los dioses pueden ser coléricos, vengativos y caprichosos, exactamente igual que pueden serlo los comuneros.<sup>24</sup> Por otro lado, también entre los dioses hay divergencias: el *Taita* Illapa persigue al *Supay* para hacerlo desaparecer. Su comportamiento es semejante al de las personas: muestra sus sentimientos y acata lo que éstos le dictan, manera muy “humana” de afrontar determinadas situaciones. Los dioses son “terrestres”, es

decir, viven y actúan en el mismo espacio de los comuneros. Los *Apus*, como otros dioses, forman parte de la naturaleza que rodea a los campesinos. De modo que las dos partes conviven y luchan por su espacio individual y por su existencia intentando respetar un equilibrio original y una simbiosis a la cual ambas partes contribuyen.

El castigo —que se padece en vida— es otro de los aspectos que no se corresponde con el sistema religioso católico-europeo. Los pecados de los cristianos se suelen “pagar” después de la muerte, es decir, en otra vida. En este cuento, en cambio, los castigos llegan inmediatamente después de que las ofrendas a los dioses se revelen ausentes: *huaycos* (lluvias intensas), aluviones, granizados, terremotos, pestes, hambrunas, etc. Este aspecto inmediato del castigo divino lleva a los comuneros a vivir respetando y venerando lo y a quienes los rodean.

El dualismo bueno-malo resulta intrínseco a los dioses, cuyo hábitat es un espacio natural: el *Tulumanya* es el dios *arco iris*, el *Taita* Orko es el espíritu de los cerros, el *Taita* Intip es el padre *Sol*, etc. El *Supay*, en cambio, no está relacionado con ningún elemento de la naturaleza. Su único objetivo es hacer caer en el pecado a la gente o buscar su desdicha, por lo cual sólo parece poseer calidades negativas. Esta falta de oscilación imprime un contraste fuerte respecto de los otros dioses, ambivalentes. Resulta significativo, en este sentido, el que un dios andino doble luce contra el *Supay*, originalmente cristiano. Una entidad dual y, por lo tanto, de creación antigua, persigue a otra puramente mala: elemento intruso, europeo, puesto que los incas no concebían al diablo en esos términos. El

“demonio maldesao”, sin embargo, ha logrado obtener su sitio en la cosmovisión indígena, evidente en su nombre quechua: *Supay*. Los personajes del cuento analizado establecen una relación entre los dioses ya existentes y el “nuevo” dios-demonio, incorporando este nuevo elemento a la propia religión. Por lo cual no sólo se da una relación entre el demonio y los dioses andinos, sino una entre el demonio y los personajes del cuento. La integración del elemento foráneo redunda en un sincretismo religioso, constituido por el pensamiento religioso indígena y la religión católico-cristiana. Los personajes del relato dan prueba, así, de una gran capacidad de integración, adaptación y convivencia con una realidad extranjera que resulta en una nueva, heterogénea.

La fusión de elementos culturales distintos, sin embargo, no se produjo a partir de un proceso amable y casual, sino de manera violenta y cruel. El pensamiento resultante es un sistema religioso híbrido, caracterizado por un fenómeno dialéctico constante. La resistencia a la religión impuesta por los españoles junto con la imposición coercitiva de la propia religiosidad condujo a una negación voluntaria y espontánea de ambas por parte de los nativos. La doble negación desembocó así en una afirmación: de las dos religiones resultó una cosmovisión diferente a la antigua, que se discute y cuestiona permanentemente generando un procedimiento dialéctico ulterior. La persecución del demonio “europeo” por parte del dios indígena refleja el conflicto de las dos culturas omnipresentes en la realidad peruana, constituyéndose en una *puesta en abismo* de la realidad conflictiva a nivel de la enunciación. Se cuestiona

si existe de veras esta fusión que parece ser sólo aparente o si se alude a una alternativa drástica, rechazando de manera determinante el elemento foráneo-cristiano:

no como en estos tiempos en que faltan las comiditas, hay hambruna. Y eso porque ahora ya no es lo mismo. Dicen que ahora en Chuyas abundan ferias, hay negocios y los curas han puesto sus santos... Siendo así, no vale la pena que vayas. Después de todo, así no alces el Aya Rumi, ya tienes la bendición de nuestro Gápaj, porque eres hija de su festividad (Colchado Lucio, 1997: 16).

Esta cita de “Nuestro Gápaj” evidencia la necesidad de volver a la propia creencia indígena, a los dioses andinos. Propone una búsqueda de las propias raíces en el sincretismo existente como una vía para encontrar la propia identidad, la identidad peruana. Se trata, por lo tanto, de una salvación a través de la vuelta a las propias raíces.

## EL ESPACIO MÍSTICO

Varios estudios etnográficos nos dicen que el *Wamani*, espíritu del cerro, sube del interior de la tierra para comunicarse con los hombres, de la misma manera en que el rayo o el halcón descienden del cielo hacia la tierra. Los *Apus*, los antepasados, los demonios y los malos espíritus han nacido de la *Pachamama*.

Si el cerro es el *Taita Urku*, es decir el Padre Cerro y también el Padre Macho, la tierra es la *Pacha Mama*, es decir la Madre Mundo y también la Madre Tiempo; se le designa igualmente con el nombre de *Allpa Mama*

(Madre Tierra) o *Allpa Pacha* (Mundo Tierra). De esta manera la tierra está ligada a la maternidad y a la totalidad, o al menos a la totalidad de un mundo y de una época (Ansión, 1987: 141). Por lo tanto, el concepto del espacio y del tiempo se encuentran ligados estrechamente a la *Pachamama*, eje universal que unifica el tiempo y el espacio. El pasado, el presente y el futuro han nacido de ella y vuelven a ella (Gow y Condori, 1976: 5).

Pachatata y *Pachamama* refieren en general a los reinos terrestres, a las llanuras y las cumbres montañosas. Al interior del concepto orientado cosmológicamente y forjado en pares de opuestos, la humanidad vive el aquí al borde del espacio, entre el cielo y la tierra, y el ahora en el borde del tiempo, entre pasado y futuro [...]. Pasado, presente y futuro se implican unos a otros y forman un todo, el cosmos englobador de todo o “pacha”. Pacha es un concepto de espacio-tiempo y el par central relacionado con la pacha (Baumann, 1996: 24; la traducción me pertenece).<sup>25</sup>

25. En *El rincón de los muertos*, Juan Ansión (1987: 143), reemplaza –en un esquema de Tristan Platt– el *pachatata* por el *Taita Urqu*, puesto que se corresponden, según él, perfectamente. El esquema de Platt (1978: 1093), con la sustitución mencionada, es el siguiente:

	Masculino	Femenino
<i>Hanaq Pacha</i>	<i>Inti</i> (Sol) mm	<i>Killa</i> (Luna) mf
<i>Kay Pacha</i>	[ <i>Apu</i> , <i>Wamani</i> , <i>Auki</i> ]	
<i>Uku Pacha</i>	<i>Taita Urku</i> (Padre Cerro) fm	<i>Pachamama</i> (Madre Tierra) ff

El esquema propuesto ubica la *Pachamama* en el nivel del *Uku Pacha*, es decir, del mundo de abajo. El *Hanaq Pacha* (mundo de allá), el *Kay Pacha* (mundo de aquí) y el *Uku Pacha* (mundo de abajo) son categorías de herencia prehispánicas que explican la composición y división del mundo andino. Veamos cómo funcionan estas categorías en los próximos relatos.

### “Pachamama”

En “*Pachamama*” (Colchado Lucio, 1997: 17), es ella quien desempeña un rol decisivo y protagonista, cuyas intervenciones son sutiles pero muy eficaces. En efecto, Robustiano Cerna logra salir de la fosa al que lo han arrojado aunque ya no tiene brazos (ya que le son cortados por los “justicieros”). De manera increíble consigue salir de la boca del *Pachapa Shimín* y esto resulta tan extraordinario e inverosímil que aquellos que lo ven creen ver su alma. La *Pachamama* parece escupirlo porque aún no le ha llegado el momento de morir. Robustiano tiene derecho a la vida, por un lado, y está libre de culpa y cargo, por el otro. Si robó, fue por necesidad, por lo que merece la aprobación y el respeto de todos, incluyendo al lector. La identificación de este último con el presunto ladrón no se debe únicamente a la salvación por parte de la *Pachamama*, que indica un claro veredicto, sino también a las atrocidades que cometen los “justicieros”. Si al principio los castigos al ladrón parecen acertados, poco a poco pierden legitimidad y se instaura en el lector una conciencia de justicia que no se corresponde con los

cánones de la ley rígida representada por las víctimas de los ladrones. Sus castigos parecen verdaderas crueldades, mucho más graves que el simple robo de un toro.

"Hacia el *Janaq Pacha*"

Son precisamente el *Hanaq* o *Janaq Pacha* y el *Kay Pacha* que conforman el espacio en el cuento "Hacia el Janaq Pacha" (OCL). El cuento, se abre y se cierra con la mención del mundo del más allá, incluyendo un texto no menos misterioso y mágico cuyo espacio es oscuro y trágico. El mundo de arriba, *Janaq Pacha*, enlaza un contraste con los acontecimientos violentos y crueles que suceden en el mundo de aquí: *Kay Pacha*. La voz narradora habla desde un espacio intermedio que se sitúa entre el *Kay Pacha* y el *Janaq Pacha*, y pertenece a un muerto reciente, que todavía no ha llegado al *Janaq Pacha*. El tío del personaje-narrador le indica el camino para encontrar a su madre, de manera que lo lleve hacia el *Janaq Pacha*. Éste parece ser un lugar de liberación, una vía de escape del mundo real y horrible, un mundo lleno de odio y muerte.

LA CIRCULARIDAD DEL TIEMPO MÍTICO

El tiempo en la narrativa andina está vinculado, como técnica narrativa, al concepto del espacio. A propósito, Ansión sostiene:

el concepto andino de *pacha* significa a la vez mundo, tierra y tiempo o época. Esto nos señala de entrada que el tiempo y el espacio están estrechamente ligados. Tan

estrechamente que para el pensamiento andino forman un mismo y único concepto (1987: 181).

El tiempo, ligado al espacio, tiene, en la cosmovisión andina, una característica excepcional: es circular. Esta circularidad es posible por múltiples factores que se colocan en niveles narrativos distintos. El monólogo interior, el discurso indirecto libre, el uso de los tiempos verbales: presente-pasado-presente sustentan magníficamente la creencia mitológica (el regreso de algunas almas, la subdivisión del mundo, el regreso del pasado, etc.). A continuación, tomando como base unos cuentos de ERM, veremos la estrecha vinculación que existe entre los dos conceptos mencionados y la circularidad del tiempo.

"Ángel de Ocongate"

En el cuento "Ángel de Ocongate" de ERM, casi nada sucede. Ni acontecimientos que configuren una gradación de la historia ni otros elementos que pudieran indicar un proceso o evolución en el cuento. El yo-narrador expresa sus sentimientos y preocupaciones; nos habla de sus deseos y esperanzas y gracias a esa introspección, nos deja entrar en su propia interioridad.

La descripción (diégesis), que constituye la mayor parte del relato, se detiene en objetos y seres y focaliza momentos particulares, volviendo los procesos espectáculos y suspendiendo el curso del tiempo. La simultaneidad es subrayada también por el uso del presente que sitúa el hablar del protagonista (único *acontecimiento* del relato) como contemporáneo a la instancia de discurso que lo



menciona. Veamos brevemente el inicio del cuento, narrado como un puro presente:

Quién *soy* [...]. Por instantes *silba* el viento, pero después *regresa* a la quietud. (Rivera Martínez, 1999: 19; el subrayado me pertenece).

Después se pasa a narrar en pasado para regresar de nuevo al presente:

¿Cómo no *habían* de asombrarse los que por primera vez me *veían*? ¿Cómo no *iban* a pensar en un danzante extraviado en la meseta? [...] ¿Cómo te *llamas*? Pobre, no *recuerda* ya a su padre ni a su madre, ni la tierra donde vino al mundo (Rivera Martínez, 1999: 19; el subrayado me pertenece).

El presente opera como eje en torno al cual se organizan los diversos tiempos del relato:

No había nadie sino un hombre viejo que descansaba y me miró con atención. Me habló de pronto y dijo en un quechua que me pareció muy antiguo: “Eres el bailante sin memoria. Eres él, y hace mucho tiempo que caminas. Anda a la capilla de la Santa Cruz, en la pampa de Ocongate. ¡Anda y mira!” Tomé nota de su consejo y insistencia, y a la mañana siguiente, muy temprano, me puse en marcha. Y así, después de tres jornadas, llegué a este santuario abandonado, del que apenas si quedan la fachada y los pilares. Subí al atrio, y a poco mis ojos se posaron en el friso, bajo esos arcos adosados (Rivera Martínez, 1999: 21).

El protagonista-narrador relata en el pasado el acontecimiento y continúa, hablando del mismo tema, usando el presente. De esta manera, se crea un flujo ininterrumpido del pasado al presente y viceversa, sin que haya lagunas. Los tiempos parecen fluir unos dentro de los otros y se establece una continuidad del tiempo: un tiempo circular.

#### “Puente de la Mejorada”

El protagonista del cuento “Puente de la Mejorada” (ERM), Severiano Ramírez, tiene siempre el mismo sueño:

En él [el sueño] una figura borrosa y de ropa oscura se acercaba a un parapeto, y desde allí, inclinada la cabeza sobre el borde, miraba hacia abajo. Se trataba quizás del pretil de una terraza o del que corre a los lados de un puente de piedra. Y había además un arco y torre, con escalonados cuerpos, en cuyo remate algo brillaba. Todo en una atmósfera tan irreal, tan detenida (Rivera Martínez, 1999: 31).

Severiano no conoce ni las figuras que aparecen en el sueño ni su significado. La inquietud que le genera la iteración onírica no lo abandona y constantemente se pregunta quién es el hombre de su sueño, que a lo largo de los años se ha convertido en un “compañero interior”:

Ese compañero interior, por así decir, que fue sólo la vaga imagen de un muchacho, según cree recordar, en



los sueños de las noches más lejanas, y después la de un joven, y que ahora corresponde a la de un individuo de edad próxima a la suya, como si esa aparición estuviese sujeta también, a pesar de su inmaterialidad, al paso de los años (Rivera Martínez, 1999: 32).

El protagonista intenta dar con la identidad del hombre, pero en ningún momento considera la posibilidad de que se trate de él mismo (como parece indicarlo el hecho de que cuando niño soñaba con un niño; siendo ahora un hombre, lógico es que lo haga con un hombre). Pero además, dentro del sueño hay otro sueño. La *puesta en abismo* evidencia el temor que Severiano arrastra ya desde su niñez: “Un temor como el que sentía, extraño, impredecible, en los años de su infancia” (Rivera Martínez, 1999: 35).

Los sueños y recuerdos de la infancia persiguen al protagonista y son, por lo tanto, una supervivencia del pasado que se impone de manera violenta al presente y de cierto modo convive con él. Los pasajes que, a lo largo del relato, se intercalan en cursiva describen los momentos de angustia y miedo de un niño. No se sabe a ciencia cierta a quién corresponden; lo más lógico es atribuirse-los a Severiano, puesto que están henchidos de miedo y opresión, sentimientos que acompañan al protagonista a lo largo de todo el cuento. Tampoco sabemos si se trata de sueños o son recuerdos evocados por un momento particular. Ignoramos, por consiguiente, si lo que en estos párrafos se narra es real o irreal. No hay una línea definida que separe la vida cotidiana de la irrealidad de los sueños, de manera que las preocupaciones del prota-

gonista terminan haciéndose eco en el lector, incapaz de discernir entre realidad y fantasía.

Severiano Ramírez lleva adelante una lucha para conocer su propio yo. Es una batalla que transcurre en un tiempo suspendido, cíclico, puesto que no posee ni inicio ni fin: el protagonista busca respuestas sin dar con ellas y se encuentra en este sentido, siempre en el punto de partida, igual que el protagonista del cuento “Ángel de Ocongate”: “Encerrado en mí mismo y sin acordarme de un comienzo ni avizorar un fin” (Rivera Martínez, 1999: 21).

#### “Cantar de Misael”

Como en el cuento precedente, éste también presenta un tiempo circular, en el cual el pasado se intercambia con el presente. Juan González, viudo y andariego, posee una tienda en la cual los viandantes toman algo y descansan. Una noche se le aparece a Juan su tío Misael que él sabe muerto. Gracias a esta aparición reviven en Juan bellos momentos de un pasado lejano:

Y entonces, de repente, Juan González recordó la casa de Lircay en que Timoteo Calixto tocaba en su arpa esa melodía. Sí, Timoteo Calixto, tío abuelo suyo, ya tan enfermo en esa época distante. El era aún niño por entonces, miraba deslumbrado al viejo artista, al que todos sabían en el umbral de la muerte (Rivera Martínez, 1999: 29).

El confín entre la vida y la muerte se desdibuja, deja de existir. Los muertos regresan e incluso hablan. El presente es superado por el pasado, que puede irrumpir en cualquier instante. No existe un tiempo lineal, en el cual un acontecimiento sucede después de otro para caer en el olvido, sino uno circular, de reflujo infinito.

"En la luz de esta tarde"

La evocación, elaboración y meditación del y sobre el pasado es, como hemos constatado hasta aquí, un *leitmotiv* de estos cuentos andinos y también de "En la luz de esta tarde". En éste, el narrador se autointerroga acerca del pasado. Las preocupaciones surgen de su propia conciencia inquieta en constante delirio, de forma que el aparente diálogo entre narrador y protagonista (Abelardo) se revela —en realidad— un monólogo interior de Abelardo (el narrador). Narrador y destinatario conforman una única persona. Ya muerto, su pasado es recuperado desde afuera, sin molestar ni interferir, gracias al doblez que le permite ver los acontecimientos objetivamente.

También aquí el tiempo es circular. El narrador comienza su relato en el presente para regresar a un pasado lejano que, sin embargo, no es tan remoto; en efecto, los recuerdos los siente como si estuvieran transcurriendo en el presente: "Y hoy es a la vez ese día y este que te asedia ahora y te aprisiona" (Rivera Martínez, 1999: 24). Y poco después leemos:

Ese extremo de la galería en que puedes aproximarte a los días, y a los meses y los años lejanos. Tan cerca, por ejemplo, a ese lunes de junio, hace ya tanto tiempo (Rivera Martínez, 1999: 25).

"Amaru"

La circularidad del tiempo es también un componente del cuento "*Amaru*".<sup>26</sup> Serpiente mitológica de la cultura incaica causante del *Pachakuty* (transformación y única solución para restablecer el equilibrio universal), *Amaru* pertenece al pasado (Bettin, 1994: 22). A la espera del momento indicado, esta sierpe mítica existe en estado latente, preparada para renacer. Cíclicamente, el pasado está todavía presente y a la espera del regreso. Tanto en este relato como en "Ángel de Ocongate", los protagonistas son seres sobrenaturales que pertenecen a otro mundo y reflexionan sobre el sentido de sus existencias. En "*Amaru*", la sierpe se sitúa en un palacio frente a la catedral del Cuzco, suscitando la confrontación entre el legado indígena y la arquitectura impuesta por los conquistadores. Aparece, entonces, la problemática de la "identidad cultural" del habitante andino, manifestada de distintas maneras a nivel del discurso narrativo. La ausencia casi completa de diálogos colabora

26. ERM escribe sobre este mito: "Un mito vernáculo que escuché más de una vez en mi infancia fue el del *amaru*, ser fabuloso en forma de serpiente, que según los relatos orales tiene que ver con el origen de los lagos y lagunas de la cordillera, y además, según otros, con la creación del hombre. En algunas versiones se le atribuyen alas, en parcial coincidencia con el Quetzalcoatl de Mesoamérica" (Ferreira y Márquez, 1999: 54).

en la configuración de narradores y/ o protagonistas caracterizados por su soledad e introversión.

La introspección de muchos personajes andinos, su caracterización psicológica, insólita en la tradición indigenista, que —al decir de Cornejo Polar— sin embargo, no evita aludir a la tensión social del Ande (Ferreira y Márquez, 1999: 94).

El desarraigo presenta un *leitmotiv* en los cuentos de ERM, evidente también en los relatos con circularidad del tiempo, especialmente en “*Amaru*” y “*Ángel de Ocongate*”. Los personajes de dichos cuentos no poseen un hogar. Son como huérfanos. La falta de memoria los deja a la deriva, sin saber de dónde vienen ni adónde van. Carlos Schwalb los considera “desterritorializados”, haciendo referencia al estado “físico” de estos exiliados. Se trata de personajes que

carecen de voz o han perdido la memoria, y con ello la posibilidad de habitar la patria de un lenguaje común o de afirmarse en la tierra firme de una tradición, de una genealogía (Schwalb, 1999: 137).

Exiliados de un hogar o de una tierra, los personajes de Rivera Martínez no están en ninguna parte; exiliados de sí mismos, ignorantes de su origen y su destino, no son alguien (Schwalb, 1999: 138).

El desarraigo de estos personajes es de orden psicológico u ontológico. La falta de un hogar o una tierra afecta su sentido de la identidad. El desarraigo transpone la

frontera de la psiquis y amenaza la integridad misma del sujeto. El protagonista no sólo se pregunta de *dónde* es, sino también *quién* es. En este sentido, la imposibilidad de comunicación de los narradores-protagonistas, debido a la falta de memoria, podría interpretarse como un problema de identidad.

Al hacer hincapié en seres humanos que penetran en sus profundidades y misterios, estos relatos proponen una problemática de orden metafísico más bien que moral: la cuestión del tiempo, la soledad y la pregunta sobre el sentido de la existencia, el espacio y la imaginación mítica.

### 3. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO: VOCES DE LOS PERSONAJES

Un rasgo característico de los cuentos analizados hasta aquí es el profuso uso de la narración en primera persona del singular. En efecto, en *Hacia el Janaq Pacha y Cordillera Negra* (de OCL), cinco de los siete cuentos de cada obra están relatados por narradores intra y heterodiegéticos. Igualmente encontramos en *Parte de combate*, de DCA, varios cuentos cuyos protagonistas narran su propia historia o son testigos y observadores (pertenecientes a la misma comunidad indígena) de los acontecimientos transcurridos. Asimismo todos los cuentos de ERM analizados en este trabajo poseen narradores en primera persona.

El hecho de que un personaje cuente una historia en la cual él mismo participa disminuye la distancia entre el personaje (que deviene narrador) y lo narrado. Gracias a la implicación del personaje en la historia contada, la credibilidad de lo contado aumenta, ya que el protagonista es observador, testigo o, incluso, sujeto de la narración. De esta manera el personaje-narrador es capaz de relatar los acontecimientos tal como sucedieron (desde su punto de vista), es decir, desde un “adentro”, hecho que adquiere fundamental relevancia cuando de describir gente y costumbres arcaicas se trata.

La tripartición de la cosmovisión andina establece las bases para un pensamiento circular: los individuos –muertos– pueden regresar al mundo de los vivos de

cómo condenados, por ejemplo. De esta manera los tres espacios, *Janaq Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha* crean el esqueleto del pensamiento circular del tiempo. Así es como este espacio místico sostiene el tiempo mítico circular. Éste, intrínseco al monólogo interior, es un tiempo vivencial, casi un no tiempo que se convierte, por la eliminación de la velocidad y la acción, en puro espacio. El tiempo vivencial y mítico se transforma en el espacio místico del *Kay Pacha*, desde donde habla el protagonista. Los dos conceptos, por consiguiente, se encuentran estrechamente vinculados.

#### “HACIA EL JANAQ PACHA”

Un ejemplo de monólogo interior es “Hacia el *Janaq Pacha*” (OCL), en el cual el “tú” se observa a sí mismo: ve cómo patean su cuerpo, tirado en el piso, cómo sangra por la nariz y los oídos, cómo lo arrastran a una esquina de la plaza y cómo, finalmente, lo tapan con tierra, sobre la que plantan una cruz. No es él mismo, sin embargo, quien describe los acontecimientos del presente y el pasado. Otro yo-narrador, voz psicológicamente muy cercana al tú, describe con detalle sus inquietudes y sensaciones. Éste es un narrador ubicado dentro de la conciencia del protagonista; es la voz de su conciencia, una voz exterior que surge, desdoblada, del protagonista. El cuento se acerca al monólogo interior, no del protagonista, sino de una voz a la vez interna y externa a él. Se instaura, así, una distancia entre éste y la voz-narrante. Esta distancia personal/ psicológica –debida al desdoblamiento psíquico–,

permite incluir otras técnicas narrativas como el discurso indirecto libre. Éste no causa ninguna interrupción en el discurso mental del personaje, ya que se expresa de manera indirecta, es decir, sin introducir ningún diálogo que rompa la fluidez del estilo y de lo pensado (la introspección). Veamos dos ejemplos:

Estás viendo cómo tapan tu cuerpo con tierra, cómo algunas mujeres lajpirean diciendo, Guagua todavía era pues, por su madre se metería en eso (Colchado Lucio, 1997: 74-75).

Dejas de oírlos porque ahora estás yendo al encuentro de Sabino, que nuevamente viene arreando sus burros, sin nada, como cuando volvía de Ocros cada que bajaba llevando carga de don Zaragoso.

Medio molesto te mira. Qué esperabas, tu madre aguarda en el camino que va a Changa (Colchado Lucio, 1997: 77).

Otro modo narrativo que subraya la atmósfera estética creada por el monólogo interior y el discurso indirecto libre, es el (muy frecuente) discurso indirecto, que también permite un fluir continuo de la meditación espiritual. Los dos tipos de discursos se complementan en el texto, cruzado con escasas frases en discurso directo:

¿A Changa? ¿Por ahí por donde decían que se iban los muertos?, ¿por ahí desde donde se despedían para siempre del pueblo?

Ajá, por ahí mismo.

Y él, él ¿adónde iba?

Yo me voy aparte por otro camino (Colchado Lucio, 1997: 77-78).

El monólogo interior suspende el tiempo lineal: el discurso indirecto libre y el indirecto a secas quitan velocidad y movimiento a los acontecimientos, estableciéndose una situación inmóvil, una atmósfera inalterable en la cual el tiempo desaparece como tal. Ya no se trata de un suceder cronológico o lineal, sino de un tiempo que avanza detenidamente. El monólogo interior se centra en el estado de ánimo, las angustias y temores del protagonista; se eliminan los cambios de voz, de focalización y de punto de vista. El yo-narrador (del monólogo interior) paladea imágenes en su mente, se detiene en determinados pensamientos y retoma ciertas ideas que analiza bajo distintas perspectivas. Es, en otras palabras, una exploración minuciosa del inconsciente, de su propio interior. Estas repeticiones, insistencias y reanudaciones de percepciones y nociones específicas, instauran en este cuento también un tiempo circular, que no se da sólo a nivel de la enunciación, sino también a nivel del enunciado. En efecto, el cuento empieza por la mención del *Janaq Pacha* y termina con la alusión y esperanza de poder alcanzarlo:

¿Desde arriba? ¿Desde el *Janaq Pacha*?

Quién sabe.

¿Pero ella sería de veras?: ¿la Emicha Huayhua, tu madre? (Colchado Lucio, 1997: 73).

Un caminito de nube se asienta sobre la cima.

¿Hacia el *Janaq Pacha*, el mundo de arriba?, piensas, ¿por allí? (Colchado Lucio, 1997: 79).

La madre muerta regresa del mundo de arriba al de los vivos para llevarse a su hijo, que acaba de ser asesinado. Comienzo y cierre del relato se retoman mutuamente, entramando la circularidad textual.

Pero hay también en este cuento una circularidad que remite a la cosmovisión andina. Los muertos regresan entre los vivos para luego retornar al mundo de arriba. De esta manera, se crea una circularidad en las concepciones andinas de la muerte y la vida, ya que estos dos conceptos se enlazan constantemente.

La circularidad del tiempo construida a nivel de la enunciación y el enunciado se complementan, permitiéndole al cuento crear un universo propio.

#### "PACHAMAMA"

En "De dioses y demonios", "Hijo de Illapa" y "*Pachamama*", todos de OCL, los dioses actúan como sujetos de una voluntad y deseos propios. En el tercero es la misma madre tierra quien decide sobre el destino de un personaje. Impone su voluntad e instaura un respeto profundo entre los dos grupos enfrentados. En "De dioses y demonios" la madre-narradora describe las distintas trampas de los dioses para aprovecharse de las mujeres. Otra vez se habla de los dioses como actantes, como personajes "de carne y hueso". En "Hijo de Illapa", por su parte, el trueno y el granizo, hermanos del rayo, vengan al *Taita Illapa* (el rayo) porque un hombre le ha matado a su hijo, el *Kullko*. La personificación de los seres divinos les atribuye importancia, vigor y valor existencialista a los

dioses y con esto a la mitología prehispánica en general, haciendo del pasado algo muy presente.

Los protagonistas de los cuentos "Dios montaña" y "*Apu Yanahuara*" son seres sobrenaturales y míticos. Dioses por lo general, desempeñan un papel decisivo en el discurso narrativo. No sólo forman parte de él, sino que actúan de narradores, son sujeto de la narración. Su voz irrumpe en el andar cotidiano de los personajes e influye en su comportamiento y actitud. Son, por lo tanto, verdaderos personajes del discurso narrativo, forman parte explícita de él. Si hasta ahora se movían sólo a nivel del enunciado, ahora su dominio se amplía, llegando a afectar la enunciación. En este sentido, OCL reinventa la tradición oral andina: por primera vez en la narrativa peruana se les atribuye a los dioses (y, por lo tanto, al pensamiento prehispánico) funciones y capacidades vitales para los comuneros. No sólo se les da voz a los indígenas —habitantes de la selva— o a los pobladores del monte, sino que también aparecen sus creencias, se deja hablar a los seres divinos y sobrenaturales en los cuales ellos creen. El viaje del lector, iniciático en muchos sentidos, penetra en el más íntimo de una civilización: su fe. De esta manera, Colchado reivindica la antigua mitología prehispánica para dar valor a la mitología andina "moderna" y contemporánea. No la trata como un elemento "exótico", sino que la considera una cultura viva y, de hecho, predominante. Hasta ahora considerada como de menor importancia, esta "otra cultura" acaba por subvertir la cultura española.

No es ésta, sin embargo, la primera vez que se deja hablar a figuras míticas y dioses en la narrativa peruana. En la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la figura mítica del zorro<sup>27</sup> desempeña un papel estructural esencial para todo el discurso narrativo. Se infiltra en la personalidad de Tarta, a partir de cuyo momento éste es capaz de hablar de manera normal:

—Tú, tú eres el “zorro” —le dijo el Tarta sin atracarse—. ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? Nadie hace lo que he hecho yo con sólo cinco mil soles en el puño. Nadie, amigo Tarta, entre esas fieras y con la más desnaturalizada fiera (Arguedas, 1988: 109).

Colchado da todavía un paso más allá: no se sirve de los personajes para hacer hablar a los dioses, sino que les deja a éstos el campo expresivo. En sus cuentos no hay intermediarios para las figuras míticas: éstas hablan por sí mismas. El uso del pasado, por su parte, no se reduce a una evocación nostálgica sino que tiene que ver con la adquisición de sus valores, intrínsecos a la cultura quechua. Los dioses prehispánicos en los cuentos de Colchado y el zorro en la obra de Arguedas son actores que establecen un punto de contacto entre la cultura occidental (con su literatura escrita) y la quechua (con literatura oral):

27. El zorro es una figura mitológica ya presente en un texto oral quechua recopilado en el siglo XVI y traducido por Jose María Arguedas en: *Dioses y hombres de Huarochiri*.

El zorro, en su calidad de actor y de signo de la tradición oral, teatraliza la lucha entre tradición novelesca y tradición popular en el mismo interior del texto. En esta lucha “textual”, el zorro —“lector” responsable y pueblo— representa los valores del pueblo peruano precolombino, contemporáneo y futuro: contra las jerarquías, la fraternidad y la reciprocidad; contra la sumisión ideológica y cultural, una resistencia creadora radicada en el inmenso patrimonio cultural andino (*takis* cómicos y serios, danzas, relatos míticos, cuentos, etc.). Es de este universo que saca el zorro sus poderes “sobrenaturales”: el poder de modificar el tiempo y el espacio (11), o su propio tamaño (p. 279); el poder de volver transparente su indumentaria (p. 117) o a sus interlocutores; el poder de “poseer” —en su sentido religioso— a sus interlocutores (don Angel, El Tarta, don Cecilio). Tales poderes parecen ser la figuración mítica de las potencialidades del pueblo peruano antiguo y contemporáneo (Lienhard, 1990: 143).

#### 4. EL CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y SU IMPACTO EN LOS TEXTOS

##### LOS ORÍGENES DE SENDERO LUMINOSO<sup>28</sup>

La Primera Guerra Mundial significó para el Perú un factor de crecimiento económico, gracias a la gran demanda generada de los productos exportados por el país (algodón, petróleo, etc.). En la década del 20 se verificó una fuerte llegada de capitales extranjeros, sin que –sin embargo– las estructuras agrarias (anacrónicas) se transformaran de manera alguna. En este contexto, se desarrolló la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), partido de inspiración marxista y vocación latinoamericana, que logra un amplio apoyo popular. Haya de la Torre, su máximo líder, pronto entró en duras polémicas con José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Comunista (PC) peruano. Victoriosa en varias instancias electorales, la APRA nunca pudo llegar al gobierno, pues se lo impidieron múltiples golpes militares.

La influencia extranjera del período 1950-1968 desarrolló algunas áreas económicas a partir de la injerencia de los Estados Unidos, que explotó una sexta parte de las tierras disponibles para la producción, de manera directa o mediante intermediarios peruanos. Cinco empresas, entre ellas dos de Estados Unidos, poseen la totalidad de la explotación del azúcar y el algodón.

En 1968 un grupo militar encabezado por el general Juan Velasco Alvarado (a la cabeza del gobierno militar entre 1968-1980) derrocó al presidente Fernando Belaúnde Terry e inició, con la nacionalización del petróleo, la recuperación de los recursos naturales y la pesca, y una reforma agraria cooperativista: la Ley de Reforma Agraria n° 17.716. Esta ley materializó un anhelo largamente reclamado por los sectores no liberales del país.

Por esos años, se conformó Sendero Luminoso, proveniente de un grupo que inició su acción en la Universidad de Huamanga (Ayacucho). Liderado por Abimael Guzmán, llegó a constituir un frente urbano de pobladores ayacuchanos poco antes de 1968. Las reformas velasquistas, al satisfacer muchas de sus demandas, debilitaron el frente y la militancia senderista se retiró durante años a las zonas rurales de Ayacucho.

Adormecida durante algún tiempo, la derecha peruana volvió al ruedo de la mano del general Morales Bermúdez, quien desplazó a Velasco del poder en agosto de 1975, iniciando un proceso de retorno al gobierno civil. Los resultados económicos fueron nefastos. El descontento generalizado se encarnó en huelgas y reclamos salariales. Las distintas etapas de reforma agraria sólo beneficiaron a aproximadamente 1.800.000 campesinos, de los casi seis millones y medio que existían en Perú. Las comunidades y grupos campesinos sólo recibieron 9% de las tierras adjudicadas durante el período velasquista, en tanto que el resto fue destinado a la formación de empresas asociativas que luego se transformaron en nuevas empleadoras de mano de obra asalariada. Estas condicio-



nes condujeron al resurgimiento de la lucha armada hacia 1980 por parte del PC, Sendero Luminoso y, en mayo de 1984, también por parte del Movimiento Revolucionario “Tupac Amaru”. Como contraofensiva, en diciembre de 1982, las provincias de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac fueron puestas bajo control militar, extendiéndose luego la jurisdicción castrense a otras zonas. En 1983 y 1984 la Marina, el Ejército y la Guardia Civil llevaron a cabo varias operaciones de arrasamiento de aldeas en la “zona de emergencia”. Desapariciones, torturas y masacres fueron denunciadas repetidamente por Amnistía Internacional, hecho que generó las críticas del presidente Belaúnde. Ciento veinte mil campesinos abandonaron la zona, cayendo la producción agrícola en un 80%. El presidente de la Federación Agraria de Ayacucho pidió el levantamiento del estado de emergencia y el retiro de la Fuerzas Armadas aduciendo que eran ellas las que cometían los mayores abusos contra el campesinado. Todo esto fue aprovechado por las mal llamadas “rondas campesinas”, en realidad bandas paramilitares, que se dedicaron al saqueo y fueron apoyadas descaradamente por las Fuerzas Armadas.

#### EL SURGIMIENTO DE SENDERO LUMINOSO

En los años 60 funcionaba en Ayacucho una base del Partido Comunista (PC) peruano: el Comité Regional “José Carlos Mariátegui”, encabezado desde 1963 por Abimael Guzmán. En 1964 el PC se dividió en una facción pro soviética y otra pro china. El Comité Regional

de Ayacucho se alineó con esta última, conocida como PC-Bandera Roja (BR). Guzmán, sin embargo, formó con sus seguidores una “fracción roja” que funcionó dentro de BR. Su predominio se consolidó en Huamanga. “Fracción roja” (1963) fue el núcleo que entre fines de 1969 y febrero de 1970 conformó una alternativa maoísta ulterior: Sendero Luminoso (SL). Esta acción constituyó, según, Degregori (1990), la primera ruptura que conllevó una voluntad política en sí misma. La segunda se produjo entre 1976 y 1978, cuando el grupo decidió lanzarse a la guerra.

Sendero Luminoso surgió del encuentro que tuvo lugar, en la Universidad de Huamanga (Ayacucho), entre una élite intelectual, provinciana y mestiza, y una juventud universitaria, también provinciana y mestiza. Fueron los intelectuales y los jóvenes universitarios quienes constituyeron su columna vertebral, mientras que su base social fueron las poblaciones urbanas y rurales.

Las impresionantes huelgas de los campesinos en 1969 no se dirigieron, como se creyó en un primer momento, contra la radical y decisiva reforma agraria introducida por el gobierno del general Juan Velasco. En realidad, los levantamientos de aquellos días en Ayacucho y Huanta fueron la culminación de varias semanas de movilizaciones en las cuales los estudiantes de esas ciudades movilizaron masivamente a los campesinos en Huanta y a los pobladores urbanos en Ayacucho. Su objetivo fue la restitución plena de la gratuidad de la enseñanza, recordada por un Decreto Supremo (D.S. 006), promulgado meses antes. El PC-SL fue la fuerza política de izquierda

más fuerte en la región y pudo fácilmente crecer entre los sectores juveniles.

¿Por qué pudo formarse un grupo como Sendero Luminoso en Ayacucho? Degregori considera que

por esos años se expresan de manera más intensa en Ayacucho un conjunto de contradicciones, desgarramientos y desbalances comunes a buena parte de la sierra peruana. El movimiento de 1969 es una clarinada que anuncia la posibilidad de aparición de un fenómeno como SL, y de su expansión a otros lugares (1990: 17).

#### EL MITO COMO FENÓMENO DE LA CULTURA INDÍGENA

Al principio, Sendero Luminoso fue sustentado incondicionalmente por la población campesina. Después de algunos años, a causa de divergencias políticas, el grupo guerrillero se fue fraccionando cada vez más. Ya no existía un grupo unido con intereses comunes. Algunas de las agrupaciones que se desprendieron de Sendero Luminoso infundieron miedo y terror en las zonas rurales del país. Los campesinos dejaron de confiar en aquellas agrupaciones a causa de los ilícitos que perpetraban contra ellos. El Ejército fue enviado para la protección de los habitantes de las zonas en peligro. Los militares y paramilitares, no obstante, no cumplieron con su deber, razón por la cual en las comunidades se generó un sentimiento de desconfianza hacia todos los grupos que actuaban en la

zona. Ésta es la realidad que numerosos cuentos de DCA –entre ellos, “El otro *Pishtaco*” y “Sierpe”– reflejan.

Desde tiempos de la Conquista hasta la actualidad, los poderes locales han manipulado la conciencia y creencias de la población para mejor inculcar su propia ideología. La cultura andina, mayormente oral, sufrió constantes redefiniciones de las leyendas, mitos y cuentos populares. La elasticidad de la oralidad permitió infiltraciones, omisiones y cambios en los relatos que constituyen una colectividad cultural. De esta manera el desarrollo y la evolución de la narración oral es un *continuum*. A esta oralidad camaleónica se añade la imaginación y fuerza creadora de los campesinos que narran las historias y las leyendas que constituyen su universo.

La transformación de los mitos, por otro lado, puede leerse también como el resultado de elementos integrados a la fuerza por las autoridades locales, convirtiéndose en un instrumento de protección y lucha por parte de los habitantes de los Andes. Por ejemplo, la figura del *Pishtaco* afloró con resonancia en la zona de Ayacucho en los años 80, debido a la “guerra sucia”. Los angustiados comuneros buscaron justificaciones y condenaron los fenómenos de la insurgencia. Sintieron la necesidad de justificar las matanzas en las comunidades, dando una explicación a los atroces acontecimientos que enfrentaban. Adaptaron, entonces, un mito ya existente a las circunstancias que les tocaba vivir. El *Pishtaco* pasó, así, de ser cura (era colonial) a convertirse en gringo (era republicana), para finalmente devenir policía, un *Sinchi* (en los últimos años), hombre enviado por las autoridades

políticas para exterminar a los comuneros. En “El otro *Pishtaco*” y “Sierpe”, de DCA, los comuneros manifiestan claramente su desconfianza hacia los distintos grupos armados (entre ellos Sendero Luminoso) y denuncian los crímenes que éstos cumplen:

Antes el Partido [Sendero Luminoso] había organizado el Comité y nadie sabía quiénes lo formaban, excepto los cumpas de confianza. Igual hicieron en cada caserío y anexo de los alrededores. Todo iba a cambiar, las cosechas serían mejores, nadie pasaría hambre. La gente que hablaba demás, se moría y había que enterrarlos sin preguntar. “Por soplonés”, comentaban, y asunto cerrado. Cuando decían que la vida iba a ser distinta, no mentían: todo se hizo peor. Luego llegaron los cachacos y fue más que pero. Antes que ellos, abriéndoles el camino, vinieron los Sinchis de la policía al mando del capitán Trelles. [...] El Ejército les quitó poder, los hizo sentir menos, y se iniciaron los odios entre policías y cachacos (Castro Arrasco, 1997: 7).

Yo llegué a colonizar el bajo Perené antes de la guerra, antes que los senderistas comenzaron a matar chunchos y antes que comenzaran a reclutar colonos. Ellos, que mataron a tantos, están afuera. Y yo, que sólo tengo el recuerdo de la serpiente, estoy adentro. Así es la vida (Castro Arrasco, 1997: 32).

La aptitud de transformación de los mitos por parte de los comuneros dio una considerable libertad a la guerrilla de manipular a los campesinos. En efecto, en el cuento “*Pishtaco*”, son el capitán Trelles y su grupo quienes uti-

lizan el mito para fines personales, es decir, para matar a comuneros, dejando a la comunidad en la convicción de que el responsable es el *Pishtaco*. Este cuento describe tanto el comportamiento violento y cruel de los *sinchis*, como la deplorable conducta de los grupos paramilitares y guerrilleros involucrados en las luchas internas. Los *Cachacos* (policía y militares en general), los *Sinchis* (Ejército), el Partido (senderistas) combaten ferozmente entre sí con el fin de lograr el control de la zona rural. Con barbaridad y brutalidad equivalente se lanzan sobre los campesinos, obligándolos a combatir en una guerra sucia que no les pertenece. Los cuentos analizados aquí condenan el abuso y las injusticias que se padecen los comuneros que, para protegerse, crean un refugio simbólico y mítico, estable –pero nunca idéntico a sí mismo– a lo largo de los siglos. Los cuentos presentan comunidades andinas, a veces aisladas y silenciosas, pero con un poder de supervivencia indestructible. En los textos se percibe la comunidad como unidad independiente, capaz de integrar elementos nuevos provenientes del mundo exterior, mestizo. Los comuneros dan prueba de una gran capacidad de evolución, capacidad para transformar, adquirir e integrar nuevos héroes y símbolos. Demuestran la riqueza de una cultura dueña de sus medios de expresión al punto de asumir –sin negarse a sí misma– significativos aportes de otras maneras de ser y actuar. El pensamiento científico y racional, sin embargo, no es ni el único ni todo el pensamiento existente porque no agota la totalidad de las formas de expresión de una colectividad. La comunidad campesina, indígena, trata de vivir en consonancia con la

tierra, con el mundo, con el universo, es decir, trata de vivir en armonía con los elementos de la naturaleza y del cosmos. En este sentido, la sociedad actual tiene mucho que aprender de ella, desde el punto de vista de la solidaridad y la fraternidad.

## 5. CONTEXTO LITERARIO: EL INDIGENISMO

### RESUMEN HISTÓRICO DE LA CORRIENTE DEL INDIGENISMO

Enfocaremos aquí, a grandes rasgos, el movimiento indigenista puesto que constituye el humus de la creación literaria de ERM, OCL y DCA.

La literatura americana cuyo sujeto principal es el indio data de antiguo. Varios escritores enriquecieron su producción con la problemática indígena, a partir de variadas perspectivas, según los períodos históricos y políticos, los ambientes sociales y económicos que les tocó vivir. Hasta el advenimiento de José María Arguedas,<sup>29</sup> sin embargo, existe un enfoque dominado, en mayor o menor grado, por el hecho histórico de la Conquista y la sujeción de la masa indígena al conquistador europeo. Recién en el período moderno la preocupación por el indio “sucio y andrajoso” se vuelve insistente. Surge entonces la literatura indigenista, movimiento económico, social y político, además de literario, que va desde 1919 a 1945, con algunas variaciones según los distintos críticos: desde la crisis de la hegemonía civilista (1919), pasando por el extenso y contradictorio gobierno de Leguía (1919-1930), hasta su sustitución por dictaduras fascis-toides (1930-1939). Es un movimiento de reivindicación

---

29. El escritor peruano marca una ruptura en la tradición literaria de su país (más visible en sus obras maduras).

de lo autóctono en que el indígena necesariamente se vuelve la figura central. Por primera vez escritores criollos y mestizos se proponen revelar la realidad y reivindicar los intereses sociales y culturales de los pueblos originarios. Fuera de eso, pugnan por integrar al indígena a la comunidad nacional. Conflictos clasistas y étnicos son reproducidos en sus obras.

Veamos ahora la evolución del indigenismo, empezando con Clorinda Matto de Turner, para algunos, precursora del indigenismo; para otros, representante del indianismo. Escajadillo considera que la obra *Aves sin nido* (1889), más que la primera obra indigenista, es la última indianista.<sup>30</sup> Este crítico señala indicios que permiten colocar esta novela en un período anterior al indigenismo: el apego al romanticismo, su perspectiva exterior, su incapacidad para crear personajes indios lo suficientemente auténticos, etc. Antonio Cornejo Polar, por su parte, advierte sus límites en otro nivel:

no hay en *Aves sin nido* un movimiento real de reivindicación y de revalorización; hay, sí, una queja y una protesta contra la injusticia y los abusos y una decisión de homogenizar la sociedad peruana bajo el modelo que encuentra su emblema en la paradisíaca Lima (1977: 31).

*Aves sin nido* se concentra en un sector de la clase explotadora y prescinde de quienes, en el indigenismo

30. Sin entrar de lleno en este debate, a través de las citas ofrecemos al lector algunos puntos de vista para entender con mayor claridad las características de las obras mencionadas.

posterior, serán el centro de las más violentas denuncias (1977: 12).

Enrique López Albújar marca el inicio de la narrativa indigenista<sup>31</sup> a partir de *Cuentos andinos* (1920). En el prólogo a la edición de 1995, Luis Fernando Vidal apunta:

La versión del hombre andino propuesta por López Albújar no es la edulcorada imagen de un ser sumiso, tímido y encastillado en añoranzas del pasado, tampoco la del desvalido digno solamente de conmiseración: este narrador instala, en mitad de un espacio violento e inmisericorde, a hombres rudos cuya actuación parecería como impulsada por los más elementales instintos (López Albújar, 1995: 7).

En las mismas páginas, sin embargo, Vidal señala los límites del libro:

La exploración del mundo anímico del quechua se detiene allí, en sus estratos más elementales, dejando inhollados muchos otros aspectos de la comunidad y del hombre andinos (López Albújar, 1995: 9).

Los cuentos, continúa este crítico, están contruidos sobre la base de la experiencia y la observación. Seguramente constituyen un testimonio válido y auténtico, pero la perspectiva es aún externa. Esta distancia narrativa no permite adentrarse en lo que es la verdadera personalidad del indígena.

31. Escajadillo, por su parte, define la primera fase de esta corriente como "indigenismo ortodoxo", indigenismo "clásico" o "maduro".

Pasemos ahora a los escritores que se consideran “típicamente” indigenistas. Más allá de las divergencias entre los críticos, lo que aquí importa es dar un punto de referencia. Edgardo J. Pantigoso cita un pasaje de Fernando Alegría en el cual éste cita como ejemplo de literatura indigenista a los escritores siguientes:

*El indio* De Gregorio López y Fuentes, *Viento fuerte* de Miguel Asturias, *Huasipungo* de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *El metal del diablo* de Augusto Céspedes (Alegría, 1952: 64).

Además Pantigoso agrega la siguiente definición de Alegría:

Para Fernando Alegría, la novela indigenista funciona alrededor de ciertos temas que se repiten constantemente y que por lo tanto podrían considerarse, en conjunto, como una aproximación bastante precisa a una definición de este género. El los enumera del modo siguiente:

[1] La propiedad indígena comunal; [2] el desarrollo del capitalismo agrario criollo; [3] la explotación actual del indio, no como individuo racial, sino como trabajador de campo y de las minas; [4] el Gobierno centralista y su maquinaria política que destruye al indio para apoderarse de su propiedad o vendérsela al extranjero; [5] la iglesia protectora del político y del gamonal; [6] el papel de los intelectuales en las reformas políticas y económicas destinadas a reivindicar al indio (Pantigoso, 1981: 15).

A la clasificación de Alegría se podrían añadir otros aspectos estudiados por otros críticos. Nos limitamos aquí a la concisa definición de Martín Lienhard, que nos recuerda la importancia de la influencia europea:

Adaptando los principios de Zola (*Germinal*) o de Gorki (*La madre*), los escritores indigenistas (A. Arguedas, J. Icaza, C. Vallejo, C. Alegría en los Andes; G. López y Fuentes en México) solían “pintar”, con prioridad, la lucha desesperada de los trabajadores indígenas (campesinos, mineros, etc.) contra los hacendados y empresarios capitalistas, nacionales y extranjeros (Lienhard, 1990: 321).

La lucha de los trabajadores indígenas en las obras de los escritores citados es “desesperada” y termina siempre en un fracaso inevitable. La totalidad de la comunidad funciona sólo al interior del propio sistema. Fuera de él no tiene vigencia alguna y frente al caciquismo la comunidad se encuentra indefensa e impotente. La convergencia entre fuerza y debilidad pone de relieve un dilema de fondo. En efecto, la comunidad se encuentra en una situación en la cual tiene que decidir: u opta por el propio orden (destinado a desaparecer) o lo hace por una transformación como vía de acceso a la modernidad. De esta manera, se establece un conflicto entre la permanencia y el cambio,<sup>32</sup> del cual no logran salir. Desde la perspectiva

32. Según Cornejo Polar (1980: 85): “la comunidad indígena parece incapaz de desarrollarse históricamente por sí misma e incapaz también de responder con sus propias fuerzas al reto de nuevas y más hostiles condiciones sociales”.

del narrador, la salvación del pueblo quechua depende de la acción y la voluntad de otras clases sociales, como la mestiza; él se encuentra en una posición intermedia, en efecto, que encarna el dilema de convivencia de las dos culturas, de las dos potencias.

Las obras indigenistas retoman el conflicto social y ético entre un grupo débil y sus explotadores, pero sin entrar en el conflicto interior del individuo. Vehiculan, por lo tanto, una perspectiva externa, que se refleja en la separación de la instancia del narrador y del protagonista.

#### JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Ofreceremos en este apartado algunos datos biográficos de este autor con el objetivo de permitirle al lector un mayor entendimiento de la capacidad y sensibilidad de este autor en lo que a captar la intimidad del indígena se refiere.

José María Arguedas Altamirano nace el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, en la sierra sur del Perú, y muere en Lima el 2 de diciembre de 1969. El fallecimiento de su madre, cuando José María tiene 3 años de edad, lo deja al cuidado de su abuela paterna, tras lo cual vive con su madrastra, quien lo obliga a cohabitar con los sirvientes de la casa. Después de algunos años escapa y se refugia en la cercana hacienda Viseca, propiedad de su tío José Perea. Es la época en que Arguedas tiene un íntimo contacto con el alma indígena que marcará profundamente su vida y obra.

La producción intelectual de Arguedas es múltiple. Abordó con igual dominio y suficiencia temas de historia, antropología como de literatura. En un primer momento su preocupación fue únicamente por la población indígena. Habiendo vivido y compartido sus experiencias vitales quiso testimoniar y reflejar con la palabra escrita. Posteriormente, cuando su concepción ideológica se amplía y asume la herencia de José María Mariátegui, se lanzó a escribir la vida y la idiosincrasia de todas las clases sociales del Perú. Así, su interés es por los mestizos, los obreros, los “mistis”, los gringos, en una palabra: por la totalidad de peruanos y por el Perú integral (Kapsoli, 1986: 78).

La especial situación vivida por Arguedas, le permite narrar y describir la vida de los indígenas de manera realista, mucho más que como lo habían hecho autores anteriores. Su vida y creación se nutren de su tierra y de su pueblo. Describe las fiestas y ritos de los indígenas, narra las leyendas y cuenta las historias de los mitos antiguos, habla de los sentimientos, deseos y preocupaciones más profundos de los indígenas. Cuenta, en fin, la vida cotidiana de los habitantes de los Andes. Arguedas no se limita a la descripción, sino que rescata en su literatura la importancia de los indígenas política y socialmente marginados. Reivindica sus derechos y la necesidad de su integración en el discurso de identidad nacional del Perú.

Describe y analiza, a través de sus obras de ficción y de sus estudios científicos, la diversidad cultural que caracteriza a la sociedad peruana; considera que sólo logrando la interacción de los diversos componentes

étnico-sociales, entre ellos el mestizaje como función liberadora y el castellano como lengua de vinculación y afirmación, será posible alcanzar la integración e identidad de nuestra patria (Arguedas, 1993: 6).

*Los ríos profundos*, de 1953, marca una etapa nueva en el pensamiento de Arguedas y en la tradición literaria del Perú. Así lo considera Tomás Escajadillo:

no se trata solamente de un proceso de madurez de un escritor, de un natural afinamiento de sus medios expresivos, en suma, de una mayor calidad y jerarquía... Hay algo más y son los nuevos elementos y factores que significan un alejamiento o una superación del indigenismo ortodoxo (Escajadillo, 1994: 80).

En efecto, *Los ríos profundos* es considerada la novela iniciadora del *neoindigenismo*. Blas Puente-Baldoceda (1989) observa que el neoindigenismo propone una visión interna de los valores culturales autóctonos con el propósito de dignificarlos y legitimarlos intelectualmente, pero también de preservar sus características intrínsecas, alternativa autosuficiente a la cultura europea. El neoindigenismo no sólo profundiza una visión sobre la identidad y los valores culturales del mundo indígena, sino que concibe la cultura mestiza como derivación de la precedente, incorporando creativamente los aportes de la civilización occidental. En el ámbito literario, Antonio Cornejo Polar señala que la narrativa se nutre de esta ideología y detenta rasgos que van desde el empleo de la perspectiva del realismo mágico a la incorporación del mito, la intensificación del lirismo y la complejización

de la técnica narrativa y la expansión del espacio de la representación (Ferreira y Márquez, 1999: 81). En este sentido, el neoindigenismo logró plasmar y superar al indigenismo.

Otra ruptura de la literatura de Arguedas con la tradicional narrativa peruana la constituye *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969), obra que marca la superación del indigenismo. Martín Lienhard explica:

Resultado de una ruptura con la tradición literaria europeizante en el Perú, *El zorro...* plantea al lector, y más aún al crítico, el problema de su ubicación respecto a la producción literaria más ortodoxa. Los relatos anteriores de Arguedas (desde *Agua*, 1953, hasta *Todas las sangres*, 1964) parecían seguir, aunque a contracorriente, en el cauce de la llamada “narrativa indigenista”, a su vez variante y continuación de la “narrativa social” europea (Lienhard, 1990: 321).

Arguedas, en cambio, desde sus primeras narraciones, enfocó el conflicto social a partir de sus aspectos “culturales”. En vez de insistir, con una conmisericordia paternalista, en las derrotas indígenas (históricamente incontrovertibles), sus textos ponían de relieve las capacidades intelectuales o estéticas y, más tarde, el pensamiento utópico (*Todas las sangres*) de los comuneros o ex comuneros quechuas (Lienhard, 1990: 321).

En resumen, la ficción neoindigenista, a la vez que revaloriza la esencia sociocultural indígena, se refuerza y enriquece en un proceso simbiótico con el legado multicultural del mestizaje.



## UNA CONTRAPROPUESTA ACTUAL

Los tres escritores analizados en este estudio trabajan todos los elementos que hemos indicado como rasgos neoindigenistas. Lo que los caracteriza es una narración más elaborada y sofisticada que hace uso del monólogo interior, emplea un registro lingüístico que refleja la tradición oral andina (como también lo hiciera Arguedas) e integra la problemática de la identidad peruana. ERM tematiza este asunto con la inserción de la migración desde los Andes hacia Lima. El tema de la migración, sin embargo, no se reduce a una constatación del fenómeno (como es el caso en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]), sino que se denuncian las graves consecuencias del abandono y de la desolación del individuo en la gran urbe.

ERM presenta la problemática del desarraigo social de los individuos todavía ligados a su zona de origen. Los personajes sufren el abandono de sus raíces y viven en una profunda nostalgia que remite a un pasado dichoso y sereno, casi paradisiaco. Esta sensación de alienación se ve reforzada por la terrible conciencia de la imposibilidad del retorno al orden y el sistema de aquellos tiempos “idílicos”. Los seres que aparecen en estos cuentos son individuos confusos que se hacen preguntas angustiosas y dolorosas sobre su existencia. Aceptar la transformación, es decir, la modernización dictada por Occidente, equivale a aceptar otro sistema de vida, sustentado por un orden nuevo en el cual el sistema social de los Andes no tendría ninguna posibilidad de sobrevivir. Se instaura

aquí otra vez el dilema de la permanencia y el cambio, enfocado ya en las obras indigenistas. Aquí, sin embargo, el conflicto se presenta a nivel de la conciencia, el lugar más íntimo del individuo. En los cuentos de ERM, si bien no se da respuesta alguna a este dilema, no se excluye ni el universo andino ni la modernidad como sustento para la creación de una nueva identidad peruana. Se refuerza, más bien, la urgencia de la aceptación de estos múltiples “rostros” presentes a un tiempo:

es la ciudad de Jauja la que asume el centro protagónico de la novela al servir como elemento catalizador de culturas que se sintetizan en un proceso de genuino mestizaje. [Ella] simboliza y objetiva la feliz unión de valores que secularmente se habían considerado incompatibles (Ferreira y Márquez, 1999: 87).

La propuesta que esboza en los cuentos analizados aquí resulta novedosa, si bien sólo se reconfirma en *País de Jauja* (1993), texto en el cual se conjuga mitología andina y clásica, al tiempo que se mezclan —interactuando— las literaturas, músicas y lenguas nativas con las europeas (clásicas y modernas). Una narración doblemente interior es la que se lleva a cabo, ya que no sólo cuenta la voz indígena, sino que lo hace desde su propia conciencia. Los cuentos de ERM escapan a la norma indigenista porque el énfasis del discurso ya no se sitúa en la realidad social, sino en la búsqueda de un discurso propiamente filosófico.

OCL no parece seguir, en este sentido, el camino recorrido por Edgardo Rivera Martínez. En efecto, sus

protagonistas son mayormente dioses, muertos, moribundos y mitos prehispánicos. De esta forma regresa, en sus cuentos, la mitología antigua, oral, para dar valor a la cultura andina de hoy. La tradición oral sigue presente y es capaz de apoderarse de la literatura escrita. Al incorporar algunos conceptos andinos —orales— (espacio-mítico, temporalidad circular, dioses prehispánicos, mitos andinos, etc.), el autor lo revoluciona, crea otro tipo de texto. Inventa un texto “mestizo”, culturalmente mestizo. Por un lado, entonces, está el escritor mestizo y por el otro el contenido oral, popular, quechua.

Arguedas [...] tuvo que trasladarse hacia abajo y adquirir una formación literaria occidental y moderna. El mecanismo que domina *El zorro...* es la transformación, apoyada en los principios de la narrativa urbana de vanguardia, de los elementos andinos —orales y populares— en escritura novelesca, occidental y elitista por definición. Al apropiarse estos elementos nuevos y ajenos, sin embargo, el discurso novelesco se “oraliza”, se “andiniza” y deja de ser un medio exclusivamente occidental (Lienhard, 1990: 321).

OCL, como DCA, inventa una nueva literatura que Martín Lienhard denomina “alternativa” (Lienhard, 1990: 129). En efecto, ambos proponen prácticas culturales que se apoyan en una gran medida en la cultura quechua y en otros grupos marginados. Veamos un ejemplo. Hemos hablado de la temporalidad circular, ajena a la linealidad del discurso. Esta superposición de tiempos se encuentra ligada a la idea de que el pasado regresa y

destruye el “caos” del ahora. Transformación (*pachakuty*), que aportaría una sociedad más justa. Vimos ya los cuentos de OCL dedicados exclusivamente a dioses y mitos prehispánicos, en los cuales los personajes anhelan los tiempos pasados donde todo tenía su orden.<sup>33</sup> En “*Apu Yanahuara*” se anticipa un regreso de los revolucionarios de los siglos pasados que desemboca en la sublevación de las masas indígenas. Serán los mismos indígenas la causa de un *pachakuty*, cataclismo que será el origen de sociedad nueva en la que ellos no serán despreciados. El camino hacia el futuro, por lo tanto, pasa forzosamente a través del pasado, a través de la recuperación de los propios valores y raíces indígenas. Sólo así vivirán en paz, gozando de la tranquilidad interior que se decanta de tener una historia, un pasado.

DCA presenta cuentos ligados al mundo contemporáneo, cargados de realismo duro, casi cruel. En ellos recuerda los días, los años dolorosos de un país arrastrado por la violencia y la injusticia. Su escritura comprometida desafía al lector, crónica de los terribles años 80 por los que pasó atribuladamente el Perú. Imaginario popular y violencia constituyen la materia narrativa de este escritor, que mezcla elementos fantásticos con la cotidianidad de la selva, del monte. DCA prefiere, antes que servirse de los mitos prehispánicos, describir las creencias, la mitología “moderna” que reina en la selva, en la Amazonía del Perú. Así, describe la vida de los comuneros y sus creencias, su mitología llena de seres sobrenaturales y fan-

33. Véanse, al respecto, “De Dioses y Demonios”, “Hijo de Illapa”, “Nuestro Gápaj”.

tásticos. Los mitos andinos se muestran indestructibles, así como toda la cultura andina afirma su permanencia, con transformaciones, pero siempre fundamental en la construcción de la identidad peruana.

## 6. CONCLUSIONES

Es una opinión extendida la que sostiene que en el Perú la mayoría de la producción literaria no ha brotado ni de la tradición ni de la historia del pueblo indígena. Antes bien, habría nacido de la importación de la literatura española, consolidándose luego gracias a un largo proceso de imitación. Sin embargo, tal como demostramos aquí, este referente ha perdido atractivo en los últimos años para los escritores peruanos actuales. Los relatos de los tres escritores presentados son testimonio de una riqueza cultural enorme, producto de su trabajo con las raíces de los pueblos andinos, no siempre aceptadas por la sociedad peruana actual.

Si bien quien escribe es una persona culta, leída, sus textos son deudores de una cultura oral, popular. Valoriza y aprecia, por lo tanto, una cultura antigua en su ser, en su personalidad de hombre mestizo, peruano. La escritura de los tres escritores analizados no es, sin embargo, simplemente una revalorización del mundo andino y una identificación personal con éste porque el mundo andino —con su cultura (dioses, mitos, costumbres)— establece una condición, un requisito *sine qua non*: el camino hacia el reconocimiento de sí mismos no es la reunión de fragmentos provenientes de una nación desintegrada (resultado de la modernidad “blanca” y occidental), sino el confluir de todos los elementos que integran y se compaginan en el país: el indígena en la selva profunda, el hombre andino, el de la costa, el mestizo y el gringo. Es necesaria la confluencia, para decirlo con Arguedas,

de *indios, mestizos y señores*. El equilibrio deseable para los peruanos de hoy es el que se construye a partir del contacto vivo con todas las fuentes culturales del país, sin perjuicio alguno de una fundamental lealtad a sus raíces. El mestizaje como proyecto nacional es el único camino posible. Sólo reconociendo y aceptando las propias raíces es factible la creación de una identidad peruana. De esta manera, el proceso a seguir no es tanto de permanencia o cambio, sino de permanencia *y* cambio.

En los cuentos presentados, la tradición oral se apodera de la literatura escrita, hegemónica. Con la inserción de mitos prehispánicos y contemporáneos en estos cuentos se construye lo que empieza a perfilarse como un nuevo género: un cuento legendario escrito. Fusión que, como vimos, es llevada a cabo también a nivel lingüístico: la mezcla de quechua y castellano establece una nueva manera de expresarse. En este sentido, la obra de los tres autores analizados constituye una verdadera fusión literaria y cultural. El resultado tiene que ver con una literatura heterogénea, híbrida. Una literatura que fusiona creativa y exitosamente las distintas culturas del Perú actual.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, Federico: *El lik'ichiri: un signo de autodefensa cultural*, Simposio sobre Simbología Andina, Cochabamba, 1983.
- ALEGRÍA, Fernando: "Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea". En: Torres Riosco (ed.), *Memoria del V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952.
- ANSIÓN, Juan: "Dioses y hombres de Huamanga". En: *Allpanchis*, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, n° 19, 1982, pp. 187-230.
- : "Verdad y engaño en mitos ayacuchanos". En: *Allpanchis*, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, n° 20, 1982a, pp. 237-252.
- : *Pishtacos de verdugos a sacaojos*, Lima, Tarea, 1989.
- : *Desde el rincón de los muertos, el pensamiento mítico en Ayacucho*, Lima, Gredes, 1997.
- ANSIÓN, Juan y Sifuentes, Eudasio: "La imagen popular de la violencia, a través de los relatos de degolladores". En: Ansión, Juan (ed.), *Pishtacos de verdugos a sacaojos*, Tarea, Lima, 1989.
- ARGUEDAS, José María: *Canciones y cuentos del pueblo Quechua*, Lima, Huascarán, 1949.
- : "Agua". En: *Obras completas*, Lima, Horizonte, [1953] 1983, t. 1, pp. 57-82.
- : *Yavar Fiesta*, Buenos Aires, Losada, 1974.
- : *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Ángel Rama (ed.), México, Siglo XXI., 1975.

- : *Indios, mestizos y señores*, Sybila de Arguedas (ed.), Lima, Horizonte, 1985.
- : *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1988.
- : *Kanto Kechwa*, Lima, Horizonte, 1989.
- : *Los ríos profundos*, Lima, Horizonte, 1993.
- : *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BAKHTINE, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.
- BAUMANN, Max Meter (comp.): *Kosmos der Anden*, Munich, Eugen Diederichs Verlag, 1994.
- BENDEZU AIBAR, Edmundo: *La novela peruana. De Olavide a Bryce*, Lima, Lumen, 1992.
- BETHELL, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, vols. 6-10, 1984.
- BETTIN, Ingrid: “Weltbild und Denken in den Zentral-Anden”. En: Baumann, Max (comp.), *Kosmos der Anden*, Munich, Eugen Diederichs Verlag, 1994.
- BETTIN, Ingrid: “La idea del bien limitado en el pensamiento andino”. En: Baumann, Max (ed.), *Cosmología y música en los Andes*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996, p. 117-121.
- BOURLIAUD, Jean, Dollfus, Olivier y Gondard, Pierre: “Pérou: le Haut-Huallaga, de la coca à l’abandon”. En: *Problèmes d’Amérique Latine*, n° 28, París, pp. 109-123.
- CASTRO ARRASCO, Dante: *Parte de combate*, Lima, Manguaré, 1991.
- : *Cuando hablan los muertos*, Lima, Derrama Magisterial, 1997.
- : *Tierra de Pishtacos*, Lima, San Marcos, 1999.
- COLCHADO LUCIO, Oscar: *Cordillera negra*, Lima, Lluvia, 1988.

- : *Hacia el Janaq Pacha*, Huaráz, UNASAM, 1997.
- CORNEJO POLAR, Antonio: *La novela peruana: siete ensayos*, Lima, Horizonte, 1977.
- : “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”, en *Lexis*, UNMSM, vol. 4, n° 1 (julio), 1980.
- : *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.
- : *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994.
- CORNEJO POLAR, Antonio y Vidal, Luis Fernando: “Nuevo cuento peruano”. En: *Nuevo cuento peruano*, Lima, Mosca Azul, 1984, pp. 9-21.
- DEGREGORI, Carlos Iván: *El surgimiento de Sendero Luminoso*, Lima, IEP, 1990.
- DEMELAS-BOHY, Marie-Danielle y Lausent-Herrera, Isabelle: “Pérou: le pouvoir selon Fujimori”. En: *Problèmes d’Amérique Latine*, n° 19, París, 1995, pp. 3-15.
- DE SAUSSURE, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*, Lausanne-París, Payot, 1916.
- DOLLFUS, Olivier: “La prise d’otages de Lima: symboles, tragédie et politique”. En: *Problèmes d’Amérique Latine*, n° 25, París, pp. 59-64.
- EITEL, Wolfgang (ed.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart: in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Alfred Kröher Verlag, 1978.
- ESCAJADILLO, Tomás G.: *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Editorial Mantaro, 1994.
- : “La narración indigenista peruana. Lima: Amaru, 1994”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 43-44, Lima, 1996, pp. 366-368.

- ESPINOZA SORIANO, Waldemar: "Un movimiento religioso de libertad y salvación nativista. Yanahuara 1596". En: *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Prado Pastor, 1973.
- FERREIRA, César y Márquez, Ismael P. (eds.): *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1999.
- FORGUES, Roland: *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico, Historia de una utopía*, Lima, Horizonte, 1989.
- FOSTER, George: "Peasant Society and the Image of Limited Good". En: *American Anthropologist*, vol. 67, n° 2 (abril), 1965, pp. 293-315.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972.
- GOW, Rosalind y Condori, Bernabé (eds.): *Kay Pacha*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1976.
- GRAL: *L'indianité au pérou, mythe ou réalité?*, París, CNRS, 1983.
- GRAY, Andrew: *Indigenous Rights and Development*, Oxford, Bergham Books, 1997.
- JAKOBSON, Roman: "Closing Statements: Linguistics and Poetics". En: Sebeok, Th. A. (ed.), *Style in Language*, Nueva York-Londres, Wiley, 1960.
- JAKOBSON, Roman y Halle, M.: *Fundaments of Language*, Gravenhage, Mouton, 1956.
- KAPSOLI, Wilfredo: *Literatura e historia del Perú*, Lima, Lumen, 1986.
- KAUFMANN, Robert: *Millénarisme et acculturation*, Centre National d'Études des Problèmes Sociaux de l'Industrialisation en Afrique noire, Bruselas, 1964.

- LABROUSSE, Alain: "Pérou: enjeux politico-militaires de la production et du trafic des drogues". En: *Problèmes d'Amérique Latine*, n° 18, París, pp. 101-111.
- LARA, Jesús: *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*, La Paz, Los Amigos del Libro, 1987.
- LIENHARD, Martín: "Die Literatur im zentralen Andenraum (Peru, Bolivien, Ecuador)". En: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLfG), 32, Göttingen, 1993, pp. 1-21.
- : "Pachakutiy Taki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo". En: *Allpanchis*, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, n° 32, 1988, pp. 165-195.
- : *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Horizonte, 1990.
- : "La 'andinización' del vanguardismo urbano". En: Fell, Eve-Marie (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, col. "Archivos" (14), Madrid, CSIC, 1990.
- : *La voz y su huella*, Lima, Horizonte, 1992.
- : "Encuentro de dos tiempos". En: *Literatura peruana de supervivencia y resistencia: literatura peruana II*, Huamán Cabrera, F. y Abad Mendieta, C. (dirs. col.), Lima, Editorial San Marcos, 1997.
- : "Voz andina y comunicación literaria en el Perú contemporáneo". En: Kohut, Karl, Morales Saravia, José y Rose, Sonia V. (eds.), *Literatura peruana hoy*, Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1998, pp. 285-295.
- LLORENS AMICO, José Antonio: *Música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima, IEP, 1983.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique: *Cuentos andinos*, Lima, Peisa, 1995.

- LÓPEZ-BARALT, Mercedes: *El retorno del inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Puerto Rico, Playor, 1978.
- MARIÁTEGUI, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1984.
- MARTÍNEZ, Gregorio: "Tierra de Calendula y la renovación del cuento peruano". En: *Tierra de Calendula*, Lima, Editorial Milla Batres, 1975, pp.11-24.
- MORELLI, A.: *Dei e miti*, Verona, Fratelli Melita, 1989.
- MURRA, John V. y Lopez-Baralt, Mercedes (eds.): *Las cartas de Arguedas*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- NÚÑEZ DEL PRADO, J.: "El mundo sobrenatural de los quechuas del sur del Perú". En: *Allpanchis*, n° 2, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, 1970.
- OSSIO, Juan M. (ed): *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Prado Pastor, 1973.
- PACHECO, Carlos y Linares, Luis Barrera (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993.
- PEASE, Franklin: *El dios creador andino*, Lima, Mosca Azul, 1973.
- PLATT, Tristan: "Symétries en miroir. Le concept de Yanantin chez les Macha de Bolivie". En: *Annales*, a. 33, n° 5-6, París, A. Collin, 1978, pp. 1081-1108.
- PONTIGOSO, Edgardo J.: *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de J. M. Arguedas*, Lima, Juan Mejía Baca, 1981.
- PUENTE-BALDOCEDA, Blas: "Narrativa, lenguaje literario e ideología en la literatura neoindigenista y de la negritud en

- el Perú: Manuel Scorza y Gregorio Martínez", tesis doctoral, Austin, University of Texas, 1989.
- REIS, Carlos y Lopes, Ana Cristina M.: *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo: "La narrativa peruana hoy". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, a. X, n° 20 (2° semestre), Lima, 1984, pp. 323-326.
- : *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, Lima, Peisa, 1986.
- : *Cuentos completos*, Lima, Santillana, 1999.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María: *Historia del Tabuantinsuyo*, Lima, IEP, 1988.
- SCHWALB, Carlos: "Raíces y rizomas en los relatos de Edgardo Rivera Martínez". En: Ferreira, César y Márquez, Ismael (eds.), *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- TODOROV, Tzvetan: "Les deux principes du récit". En: *Les genres du discours*, París, Éditions du Seuil, 1978.
- URBANO, Henrique: *Mito y simbolismo en los Andes*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1993.
- VALCARCEL, Rosina: *Mitos. Dominación y resistencia andina*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988.
- VAN BARLOEWEN, Constantin: *Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas*, Munich, Matthes und Seitz Verlag GmbH, 1992.
- ZORILLA, Zein: *¡Ob generación!*, Lima, Lluvia, 1987.







SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EN GRÁFICA LAF, MONTEA-  
GUDO 741, BUENOS AIRES,  
EN FEBRERO DE 2011.