



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

HUÁMBAR: EL CARNAVAL FRENTE AL CANON

Tesis para optar el título de licenciado en lingüística y literatura con mención en
literatura hispánica

Por:

Alfredo Federico Villar Lurquin

Asesor:

Víctor Vich

LIMA

Mayo 2011

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
Capítulo 1	
¿PUEDE EL INDÍGENA HABLAR?	
Subalternidad, representación y subversión del indigenismo.....	8
Capítulo 2	
CARNAVAL Y ESCRITURA EN HUÁMBAR	
Carnavalización literaria, oralidad y cultura popular andina.....	32
CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	59

INTRODUCCIÓN

En 1933 – y mientras en París un grupo internacional de escritores propone a los hermanos García Calderón al Nobel de literatura- un desconocido hacendado apurimeño-ayacuchano, self-made man indohispano, hijo natural de un coronel criollo y una sirvienta andina, aventurero y letrado, nativo y ladino, bilingüe y cosmopolita a la vez, llamado Juan José Flores publica en la ciudad de Lima una pequeña y extraña obra maestra llamada *Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja*. La novelita, que no tiene más de 80 páginas, saldría a la luz en plena efervescencia y alza del “indigenismo” más ortodoxo; pero a diferencia de las novelas y relatos indigenistas que se habían publicado durante el emergente “indianismo” de la “Patria Nueva” de Leguía (recordemos que *Cuentos Andinos* es de 1920 y *La venganza del Cóndor* de 1924), *Huámbur* traía una propuesta que subvertía y superaba todos los paradigmas del indigenismo de la época al no esencializar ni exotizar el mundo andino e indígena sino al hacerlo estallar en toda su compleja heterogeneidad de culturas y hablas subalternas, indígenas y populares.

Es así que el primer gran logro y la diferencia radical que podemos encontrar en un texto como *Huámbur* está en su lenguaje, en su polifonía, en su prosa y poesía carnavalesca, diglósica, bilingüe, indomestiza y quechuañola que contrasta con el correcto castellano hispanizante de López Albuja o el afrancesado de Ventura García Calderón y que supera los intentos híbridos de Ciro Alegría y aquellos del primer José María Arguedas (*La serpiente de oro* y

Agua de ambos escritores se publicarían recién en 1935). ¿Pero a qué se debe este logro lingüístico, este estilo sui-generis, esta literatura utópica en la cual por fin escuchamos inscritas en un espacio literario las voces subalternas indias y mestizas? En esta tesis precisamente estudiaremos estas inscripciones orales y populares y las estrategias textuales carnavalescas y dialógicas de *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* para demostrar como su propuesta literaria logra superar a la de las novelas indigenistas y los indigenismos de aquel entonces, a la vez que preanuncia obras maestras verdaderamente híbridas y polifónicas (aunque no necesariamente populares) como *El Pez de Oro* (1957) y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971)

Pero ¿quién era este Juan José Flores? ¿Cómo era posible que desde una alejada hacienda andahuaylina se escribiera un texto tan innovador, tan superior y diferente a los que se hacían desde los indigenismos regionales y capitalinos? ¿A qué se debía que su obra se hallará fuera de todas las historias nacionales y que permaneciera en un casi absoluto olvido? Cuando Juan José Flores publica en una imprenta limeña una pequeña edición de *Huámbur*, él mismo se encargaría de distribuirla de mano en mano entre sus amistades en aquella zona altamente bilingüe de Ayacucho y Apurímac. A la muerte de Flores, un par de años después, muchos ejemplares quedarían dispersos y algunos inclusive serían quemados por la hija de éste escandalizada por el anticlericalismo de la novela y su burla de los poderes locales y jerarquías de la época.

Durante más de 50 años el libro de Flores viviría condenado al olvido hasta que en la década de los 80's comienza a circular en Huamanga y Andahuaylas una edición pirata; la novela encuentra un nuevo público que se sorprende aún más que aquel de su época, ya que de alguna manera leer *Huámbur* después del "indigenismo al revés" de Arguedas, de la Reforma Agraria y de Sendero Luminoso es mucho mas provocador que leerlo en la todavía oligárquica década de los 30s. El legendario e histórico grupo de teatro Pukllay de Andahuaylas realizaría una primera adaptación en base a este texto pirata y algunos estudiantes de literatura huamanguinos (que después se convertirían en bajtinianos) empezarían a leer *Huámbur* con el deslumbramiento y la sorpresa de quien se halla ante la que quizás sea la pieza literaria más provocadora, subversiva y cuestionadora no sólo del indigenismo sino del canon literario peruano mismo.

Yo leí por primera vez *Huámbur* en aquella edición pirata huamanguina a mediados de los 90's. Quedé también deslumbrado y confundido ya que no tenía absoluta idea de que tipo de texto era, ni quien era su autor, ni recordaba haber leído en la literatura peruana algo similar. Sorprendentemente ninguno de mis maestros académicos limeños conocía esa novela, ni el radical Cornejo Polar ni el completista González Vigil -aunque ahora es uno de sus entusiastas admiradores- imaginaban que existiera, ninguna historia ni enciclopedia ni estudio de la literatura peruana la mencionaba, ni siquiera la exhaustiva tesis sobre la literatura indigenista y de provincias de Tomás Escajadillo la nombraba. Este vacío crítico recién ha empezado a ser llenado en los últimos años en parte gracias a una nueva edición de *Huámbur: Poetastro Acacau*

Tinaja hecha por los profesores ayacuchanos Elmer Aliaga y Gedeón Palomino. Lo interesante de esta edición era que “traducía” el sentido de las “traducciones” literales y los juegos de lenguaje bilingües quechua-español que realiza el autor, además que traía un medianamente extenso, aunque algo caótico, estudio sobre éste y su novela. A esta investigación hay que agregar la interesante y premiada tesis (uno de los jurados fue el propio González Vigil) del también ayacuchano Víctor Flores (*El discurso carnavalesco en Huámbur Poetastro Acacau Tinaja*. ANR. Lima, 2008) con lo cual el “enigma” de *Huámbur* y de J.J. Flores recién comienza a esclarecerse. La edición que usaremos para nuestro análisis será precisamente aquella de los profesores Aliaga y Palomino, y aunque ésta “moderniza” la ortografía quechua del texto original hemos cotejado para las citas la edición príncipe de 1933 que se encuentra en el Instituto Riva Agüero y aquella publicada por el gobierno de Apurímac y que consideramos la más limpia de erratas y confusiones.

Esta tesis intenta ser un aporte en la revaloración de un texto todavía “marginal” y “menor” dentro del canon literario peruano. Es también por eso un llamado a seguir investigando en las literaturas regionales o “provincianas” ya que en ellas parece estar el futuro y la posibilidad de construir un nuevo canon literario más plural, democrático e intercultural que aquel que ha sido construido desde el centralismo académico limeño. Creemos que como *Huámbur* – y como *El Pez de Oro* o *El Zorro de Arriba, el Zorro de Abajo* - deben haber otros textos literarios que por su diglosia y bilingüismo siguen siendo un reto para una ciudad letrada y un canon que se construyó desde un

monológico uso del castellano y que excluyó otras enunciaciones más híbridas y plurilingües.

Para desenredar y explicar entonces la problemática y la importancia de *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* analizaremos en un primer capítulo la cuestión del habla subalterna y su representación literaria, para eso utilizaremos críticamente algunas herramientas de los “estudios subalternos” y aunque la idea de un “habla subalterna” haya sido puesta en cuestión por algunos autores demostraremos que en una estrategia textual como la de *Huámbur* si es posible escuchar la inscripción oral de un habla y una cultura subalterna y popular. En un segundo capítulo analizaremos entonces con más detenimiento como estas estrategias textuales carnalescas o de “carnavalización literaria” logran un texto rico en polifonías y dialogías y donde la cultura popular y oral andina aparecen en una estrategia subversora no sólo del indigenismo tradicional sino también de las jerarquías y las hegemonías sociales de la época. Para esto los estudios y la propuesta de análisis de Mijail Bajtin nos ha parecido la herramienta más adecuada ya que en ella lo social y lo lingüístico son una unidad indisoluble donde no hay divisiones entre forma y fondo. Es en la irrupción de una oralidad, un humor y una cultura carnalesca y en su inscripción literaria donde podemos encontrar la posibilidad de un lenguaje (y una literatura) popular y la utopía de una cultura andina liberada de colonialismo y subordinación. En el logro de unir los lenguajes y las hablas libérrimas de la festividad popular y los rigores del espacio literario radica una de las claves de la importancia, tanto social como estética, de un texto como *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja*.

¿PUEDE EL INDÍGENA HABLAR?

Subalternidad, representación y subversión del indigenismo

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.

José Carlos Mariátegui

No voy a caer en el elegante sofisma de Spivak para quien el subalterno como tal no puede hablar; primero porque es obvio que *sí* habla, y elocuentemente con los suyos y en su mundo, y segundo porque los no-subalternos *no* tenemos oídos para escucharla, salvo cuando trasladamos su palabra al espacio de nuestra consuetudinaria estrategia codificadora.

Antonio Cornejo Polar

La novela *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* fue editada por el hacendado y escritor andahuaylino, de presunto origen ayacuchano, Juan José Flores en el año de 1933, es decir en pleno auge de lo que algunos investigadores denominan como “indigenismo ortodoxo” (Escajadillo 1994). Pero esta novela, como se va a demostrar en este ensayo, es una subversión del paradigma indigenista, es una “prosa de la insurgencia” que “*contiene todos los significantes de la práctica subalterna*” (Guha 1999:46) y que es capaz -mediante estrategias textuales y prácticas discursivas provenientes de la cultura popular andina, de la oralidad y carnalescas- de realizar un “indigenismo al revés” (Lienhard 1990). Juan José Flores -precursor desconocido y “avant la lettre” de Arguedas y Gamaliel Churata- logra un texto que cuestiona el lugar de enunciación de los escritores indigenistas ortodoxos

y propone una literatura más cercana a lo que sería un habla subalterna, indígena y mestiza a la vez que híbrida y heterogénea.

Creemos que el problema del subalterno y la inscripción literaria de su “habla” es esencial para la literatura peruana y sobre todo para la literatura indigenista, ya que esta última pretendía “representar” a los sectores subalternos del Perú, es decir a los pobladores indígenas y mestizos más empobrecidos, silenciados y desempoderados de nuestro país. Para iluminar este punto intentaremos develar el “problema de la voz subalterna” y su representación ya que *“la cuestión de la adecuación de la representación está en el centro de los estudios subalternos”* (Beverley 2004:48).

Y es que si hablamos de subalternidad y representación estamos hablando de algo más que solamente un “espacio literario”. Estamos hablando también de un espacio político y de poder, de hegemonía y subordinación, de prácticas discursivas y de la facultad del subalterno de “hablar” por si mismo, de realizar su agencia y por lo tanto de representarse o por lo contrario de ser solamente una representación idealizada dentro de lo “literario” que fue finalmente lo que la propuesta indigenista ortodoxa nos dejó.

Uno de los instrumentos para analizar esta compleja relación que hay entre lo subalterno y su representación es seguir críticamente la relectura que de este concepto hace Spivak (1988) a partir de Marx, tanto en el sentido mimético y estético de “re-presentar” o “hablar sobre” como en el político de “representar” o “hablar por”. Esta dualidad del significante “representación” no existe en

castellano ni inglés pero Spivak lo toma del texto alemán del *18 Brumario* en el cual Marx intenta distinguir entre el “instinto” o la “conciencia de clase” y la “posición de clase”, es decir entre la subjetividad del subalterno y el espacio social donde éste actúa. Así para Spivak la “re-presentación” (Darstellen) del sujeto estaría más ligado a lo estético y lo filosófico y sería el “hablar sobre” éste para realizar su representación mimética y por lo tanto “literaria” o “artística”; en cambio la “representación” (Vertreten) o el “hablar por” estaría más conectado con el espacio social y económico y por lo tanto con la delegación o representación política del subalterno.

Esta sutil distinción nos ayuda mucho para entender las limitaciones estéticas y políticas del indigenismo ortodoxo, ya que por el lado estético de la “re-presentación” tenemos una fractura, una cesura, un espacio vacío que los indigenistas no pudieron superar ni resolver a pesar de sus bienintencionados intentos de “representar” políticamente al subalterno indígena. Y es que a lo largo de este ensayo trataremos de demostrar que precisamente en las propuestas textuales paternalistas y monológicas del “indigenismo ortodoxo” el “subalterno” no puede ser verdaderamente “re-presentado” estéticamente ya que no puede inscribir por su oralidad o su “hablar” en un espacio literario, pero que en propuestas textuales carnalescas y dialógicas como las de *Huámbur*, sí podemos encontrar una compleja representación que nos permite leer esta “inscripción de lo oral” (Marcone 1997) y por lo tanto “escuchar” las hablas subalternas y ver las posibilidades de sus agencias.

El problema radica entonces también en entender que significa “inscribir lo oral” o una supuesta “habla subalterna” dentro de lo “literario”, ya que no se trata simplemente (y ese sería un viejo prejuicio “fonocentrista”) de transcribir un “acto de habla” dentro de un texto literario sino de re-inscribir la acción dialógica dentro de una escritura alternativa. Muchos de los indigenistas ortodoxos cometían ese error al transcribir “actos de habla” de los supuestos “indígenas” o subalternos dentro de sus textos (muchas veces escritos en un castellano hispanizante) lo cual no hacía más que crear una textualidad artificial y una re-presentación idealizada que no reelaboraba el habla subalterna ni su performance ni su desempeño social sino que simplemente la transcribía dentro de un texto que continuaba siendo paternalista y ajeno al verdadero mundo y las prácticas discursivas de los indígenas y mestizos.

El logro de una propuesta textual como la de *Huámbra* (y podríamos señalar lo mismo también las propuestas de Arguedas o Gamaliel Churata) es que verdaderamente re-escibe lo oral popular, que auténticamente puede y logra inscribir el “habla subalterna” dentro de un texto literario y no porque sea una “fiel reproducción” o “reflejo” de una oralidad sino que, gracias a distintas estrategias que explicaremos a lo largo de este capítulo, puede rediseñarlas y performarlas dentro de la lógica de un texto escrito; como bien sostiene Marcone: *“para que la oralidad tenga alguna función subversiva al interior de la literatura es necesario que sea asimilada por ella”* (1997:145)

Huámba y el poder de las voces subalternas

Huámba: Poetastro Acacau Tinaja (1933) resuelve este problema de la representación con una prosa bilingüe y diglósica que pasa del castellano al quechua con una fluidez y de una manera que ningún escritor indigenista había logrado hasta aquel momento. Flores al hacer su retrato de distintas hablas subalternas nos presenta todo un campo de negociaciones y conflictos, aquí no hay “ficción” en el sentido que las hablas están vivas y en roces constantes tal como sucede en la “realidad”. La estrategia de *Huámba* subvierte el indigenismo ya que no apela a un lector criollo urbano sino que exige también un lector bilingüe y diglósico, un lector que en esta época de migraciones y de constantes contactos e interacciones entre hablantes nativos y castellanos ya no resulta elitista ni totalmente utópico.

Este bilingüismo y diglosia lo encontramos ya desde el título de la novela: “Huámba” es el apellido del narrador del texto y alude a la palabra quechua “Wamwar” que es un vaso hecho de cuerno vacuno utilizado para beber licor, esto se enfatiza con el desdeñoso adjetivo castellano de “poetastro” que viene seguido de la expresión “acacau tinaja” (literalmente: “qué calor tinaja”) y que es una frase quechua que se utiliza para brindar. De esta manera el autor no sólo nos presenta su estrategia lingüística sino que a la vez nos anuncia las grandes características de su narrador: un pícaro bohemio a la vez dipsómano y mal poeta. Pero aquí encontramos también una estrategia retórica de sinécdoque que ya fuera utilizada de una manera similar en aquel clásico de la literatura carnavalesca *Gargantúa y Pantagruel*: Como sabemos “Gargantúa”

alude a la garganta y por lo tanto a la insaciable oralidad y sed alcohólica del personaje de Rabelais; una oralidad y sed alcohólica que es igualmente desbordante en el narrador de *Huámbar*.

Pero veamos como se desarrollan estas estrategias de bilingüismo y diglosia en el siguiente diálogo que sucede en el primer encuentro entre Huámbar y el cura Yayala:

- *¿Tú eres el padrino?, habla pronto.*
- *Sí, señor, un humilde servidor de Ud.*
- *¿Y tu nombre?*
- *Sardaniel Huámbar Lordigo, a sus dignas plantas, un amigo más, en el número de sus amigos, en lo que me considere útil, para servir a Ud, señor doctor.*
- *Basta de tanta retahíla, ¿de dónde eres?*
- *Soy oriundo del pueblo de "Allí" (Chaypi) de la provincia de "Preparar" (Camaná), del departamento de "Síquedate" (Ariccepay), vecino de este pueblo "Mojadobamba" y residente en el barrio de "Pondráhuevo" (Rontoncca).*
- *¿De qué raza eres?*
- *Soy de raza "orinar" (hispana) es decir española*
- *¿Cuál es tu idioma?*
- *Yo poseo dos idiomas, castellano puro y "gente boca" (runa simi)*
- *¿Y tu edad?*
- *"No me sé mi año" (manan yachacunichu huatayta) "en día que estoy no más me sé" (punchaupicasccayllatam yachacuni).*
- *¿Y tu oficio? Habla más ligero, déjate de palabras incoherentes.*
- *Soy músico mayor, soy uno de los "ombligares" (populares) de esta región, soy "cuerno sopla" (huaccra pucu) y "cauquero" también toco violín y muchos me han dicho que superaría al violinista español "Maizmete" (Sarasate) si tuviera un buen violín.*
- *¿Y tu estado?*
- *Anormal, desde el momento en que amo a una muchacha "con acaba con mi corazón" (tucuy sonccooyhuan)*
- *Yo no he preguntado eso, ¿vienes a burlarte de un sacerdote de grande asustarse (hatun manchacunata)?*

Como podemos notar en el diálogo transcrito Huámbar es un hablante bilingüe y diglósico que se ubica en una posición subalterna frente a Yayala quien representa el poder local. Constantemente en el diálogo Huámbar enuncia

distintas “frases hechas” y de una cortesía estereotipada que denotan una subordinación casi servil (“*un humilde servidor*”, “*a sus dignas plantas*”, “*para servir a usted*”); por otro lado la actitud dominante de Yayala está marcada por las preguntas secas y los imperativos (“*habla pronto*”, “*habla más ligero*”, “*déjate de palabras incoherentes*”). Pero lo esencial en este texto es la estrategia lingüística, como podemos observar el autor hace hablar a sus personajes indistintamente en quechua y castellano, encerrando entre paréntesis las palabras “dichas” o enunciadas en quechua y “traduciéndolas” literalmente y entrecomillándolas. Lo que se puede leer en esa “traducción” entrecomillada es un español “barbárico” muy similar al que puede usar un migrante nativo que empieza a hablar en castellano pero usando la sintaxis del quechua. Esto por supuesto produce efectos humorísticos y a la vez absurdos que un lector monolingüe solo puede apreciar superficialmente. Esta estrategia está marcada en el texto de apertura de la novela que anuncia: “*Las aventuras tragicómicas de Sardaniel Huámbar Lordigo, relatadas a su camarada Burdoloza Tuertone, con traducción literal y a su modo, en gran parte del quechua al español, sin admitir, ni en el vocablo castellano mismo, todo lo que a él le pareciera quechua*”. Esta estrategia aparentemente subordina y subalterniza en una situación diglósica al quechua, como sucede en el diálogo transcrito cuando Huámbar señala que él es uno de los “*ombligares*” (*populares*) de la región, aquí lo que ha hecho el autor es un absurdo y burlesco corte semántico en la palabra castellana “populares” traduciendo “popu” (en quechua “pupu” significa ombligo) y creando el neologismo “ombligares”.

Esta “traducción” que no admite “*ni en el vocablo castellano mismo, todo lo que a él le pareciera quechua*” se da también en otro momento cuando Huámbur dice que es de raza “*orinar*” (*hispana*), como se sabe “*ispa*” significa “*orinar*” en quechua. La traducción en realidad denota una estrategia carnavalesca frente a la lengua y la cultura “dominante” ya que se asocia con una excreción corporal la raza “hispana” y “española”. Es interesante, y esencial para ver el problema de la subalternidad en este texto, la pregunta sobre “la raza”. Como bien ha señalado Marisol de la Cadena “*desindigenización y desindianización no son sinónimos* (De la Cadena 2004: 16), es decir al rechazar el narrador Huámbur el autodenominarse como “indio” y preferir –aunque burlescamente- autodefinirse como de raza “hispana” está tratando evitar ser subalternizado y esencializado bajo la categoría de indio, es decir bajo una condición social colonizada. Pero a la vez el narrador Huámbur no niega la cultura y la lengua indígena ya que ante la pregunta del idioma contesta sin ambages: “*Yo poseo dos idiomas, castellano puro y “gente boca” (runa simi)*”. Esto por supuesto rompe la idea de “identidad fija” que rechaza “la alteridad” que como muy bien ha señalado Ubilluz (2009) es la característica del viejo paradigma indigenista.

Como sabemos la subalternidad es un concepto más heterogéneo que el de clase social, ya que puede aludir a distintas subordinaciones, aunque en el Perú el factor raza y clase están íntimamente unidos. Huámbur a nivel de clase social está más cerca a la condición económica de los indígenas; al preguntársele sobre su oficio, Huámbur señala que es “músico” pero sus instrumentos musicales son eminentemente nativos: es decir el *waccra pucu*, que es un instrumento de viento hecho a partir de cuerno animal, y la *cauca*,

que es una especie de arco hecho de cuerda de tripa; y aunque desearía tener un instrumento “occidental” como el violín, es obvio que su subordinación económica dentro de las clases no le permite tenerlo. Otra situación que denuncia su subordinación de clase es su aparente bastardía y ausencia de “ciudadanía”: Huámbur no sabe su fecha de nacimiento ni la edad que tiene, lo cual también lo pone en una situación más cercana a los subalternos indígenas que frente al poderoso Yayala.

La disputa mayor a lo largo de la novela se dará entre estos dos antagonistas, ambos bilingües e indo-mestizos aunque uno ubicado en una posición de poder y subalternizadora como es el cura Yayala y el otro en una posición de opresión de clase y subalterna como es Huámbur. Pero hay un tercer elemento o personaje que desencadenará todos los antagonismos entre Huámbur y Yayala y éste será la indígena Aledaida. Aledaida es “la preferida” del cura Yayala y Huámbur se enamorará perdidamente de ella y se la “arrebatará” a su antagonista seduciéndola y fugando de pueblo en pueblo perseguidos por las autoridades y poderes locales que obedecen las órdenes del tiránico cura. En una novela indigenista ortodoxa, este personaje femenino sería el “trofeo” de los hombres y un personaje “idealizado” sin habla y sin agencia alguna, pero en la novela de Flores vemos progresivamente una evolución de habla y agencia en este personaje femenino que también carnalizará y subvertirá no sólo el orden social impuesto sino también los que la narrativa de la época asignaba a su género.

En un momento de la novela y después de una separación, Huámbur recibe sorpresivamente una carta de Aledaida, es una carta escrita en una variedad diglósica del castellano andino y llena de interferencias del quechua:

*Señor don Sardaniel Huámbur Lordigo
 "Traposacasa"*

Mi quieredo chulucha:

He leyedo so carta meseva con fecha 4 de los corrientes del actoal que corsa, he llorao lágremas de gosto; oye, qué bonito escrebes el verso poyesia, por eso te quiero más que a Yayala a osté.

Ya naceyó tu hejo; es mojerqueta, se te parece a osté muy mucho, es agualeto a osté en todo, en merar también; so boquita como el toyo, so nareceta como el toyo, casi nada le falta, siendo hombre hobiera sido más completo como el toyo.

No puedes negar, oye, es buenamozo como osté, no se parece a naidenes, ni a Yayala, es sigoro, es to hejo de osté no más.

Osté no has vienedo, engratonazo. Te aveso a osté, cuasi hey abortao a so hejo de osté, no has quieredo vierme, bienecho que has soffredo dolor de moilas, ojalá soffreras el mesmo parto, pariendo mellezos, para que sabes consederar cómo se pare con dolor, que se neceseta alementación, caldoy gallena, on carnero y chancaca para agua caliente, osté no me has mandado nada de eso, desconsederado, senvergüenzo, sabes engendrar, no sabes cuedar a to mojer.

La primera pregunta que provoca la lectura de esta carta es ¿nos hallamos realmente ante un "habla" o "escritura" subalterna? Pero antes de resolver esta pregunta debemos hacer primero un análisis de las formas lingüísticas que este texto encierra. En primer lugar nos hallamos ante una "interlengua" que es característica del bilingüismo asimétrico o diglósico de los habitantes rurales de nuestro país y que denota el conocimiento que un hablante tienen de una segunda lengua que está en proceso de aprender (Zavala 1999: 37). En este caso la "lengua meta" sería el castellano y la "lengua nativa" sería el quechua, pero la interlengua de esta carta nos descubrirá que los "errores" cometidos no sólo provienen de la lengua nativa sino también del aprendizaje de rasgos de la lengua meta. Así por ejemplo la interferencia más a la vista se encuentra en el

uso de las vocales, como bien ha señalado Zavala: *“el uso de las vocales se ha convertido en el estereotipo del habla serrana. Este rasgo es, definitivamente el más percibido por los hablantes y es también el que ha adquirido mayor carga de estigma social”* (Zavala 1999: 40). Como se sabe el quechua sólo tiene tres vocales distintivas (a, i, u) pero en la carta de Aledaida se usan paralelamente la “e” y la “o” lo que indica entonces una influencia de la lengua meta en el hablante quien usa indistintamente en su enunciación ambos sistemas vocálicos; así, por ejemplo, una palabra como “lágrimas” se convierte en “lágremas” y una palabra como “gusto” se convierte en “gosto”. Pero también encontramos otros rasgos de la interlengua del español andino como es el de la monoptongación o alteración de diptongos, en el uso de palabras como “poyesía” en vez de “poesía” y “naceyó” en vez de “nació” se demuestra claramente esto; aunque también encontramos casos de hipercorrección como cuando se utiliza “quieredo” en vez de “querido” o “vierme” en vez de “verme”. Por estos usos fonológicos podríamos pensar que estamos ante la interlengua de una campesina quechuahablante que usa el español andino para comunicarse, pero por otro lado no encontramos mayores variaciones morfosintácticas típicas del español andino (como omisión de artículos y proposiciones o distorsiones en los tiempos verbales) por lo cual suponemos que nos encontramos ante una “parodia” del habla y la escritura subalterna, muy parecida a aquellas parodias de la “Lengua de indio” (Rivarola 1990) que ya se hacían en el Perú desde el siglo XVII y que algunos indigenistas utilizaron superficialmente cuando querían dar “ejemplos” del habla subalterna.

De alguna manera Flores se está burlando y carnavalesando los indigenismos de la época haciendo hablar paródicamente en “lengua de indio” a su personaje femenino. Pero si vamos más allá de lo lingüístico podemos encontrar otros elementos interesantes en el discurso de Aledaida. En una primera parte de la carta Aledaida le cuenta a Huámbur que ha dado a luz una hija suya y que es tan parecida a él que es seguro que es su padre. Aledaida elogia la retórica de Huámbur “*que bonito escribes verso poyesia*” como uno de los motivos por los cuales lo quiere más que a Yayala. También elogia la belleza física de la niña y el padre diciendo que “*es buenamozo como usted*”. Pero a la mitad la carta cambia de tono, ya no es la mujer subordinada que acata el embarazo de manera sumisa como si fuera un sacrificio sino que le interpela a Huámbur su abandono “*Osté no has vienedo, engratonazo*” y le desea los mismos dolores que ella ha sufrido “*ojalá sofreras el mesmo parto, pariendo mellezos*” además de reclamarle por su alimentación y cuestionar algo que era muy común en la zona andina y el Perú de aquella época como era la paternidad irresponsable de padres que engendraban hijos naturales y se desentendían de ellos, o como le increpa Aledaida a Huámbur. “*desconsederado, senvergüenzo, sabes engendrar, no sabes cuedar a to mujer.*” Es interesante analizar este cambio de tono, este elogio que se convierte en una imprecación, o siguiendo las categorías carnavalescas (Bajtín 2002): esta “coronación” que acaba en un “destronamiento”. Como bien ha señalado Judith Butler a partir de Kristeva “*la poesía y la maternidad constituyen prácticas privilegiadas dentro de la cultura paternamente castigada*” (Butler 2007: 183) es decir el acto de escribir poesía, que es característico de Huámbur, como el acto de dar a luz, de alguna manera cuestionan el orden social y simbólico, o lo que un lacaniano llamaría “la ley

paterna". Huámbur despierta las simpatías de Aledaida porque escribe bonito "el verso poyesía" pero al recordar que Huámbur es también el padre de su niña, y por lo tanto el representante de orden social y simbólico, le reprocha su ausencia. Vemos así que por un lado Aledaida "corona" a Huámbur por ser "poeta", es decir por poner en cuestión el orden simbólico, pero también lo "destrona" precisamente por no cumplir su rol de padre dentro de este orden.

Pero a medida que avanza la novela el personaje de Aledaida va adquiriendo más poder y agencia. Una vez descubierta una infidelidad de Huámbur, Aledaida huye de él y se busca una nueva pareja con un representante oficial y estatal de la "ley paterna" como es el "cachaco" llamado Cornelio Vergara. Huámbur intenta recuperarla y va a buscarla a su nueva casa donde ocurre el siguiente diálogo:

- ¿Aledaida Querida?
- ¿Sardaniel aborrecido?
- ¿Qué haces allí que no te recoges a tu casa en tantos días? Para broma, basta, vámonos.
- ¿Broma? ¿Eso llamas tú broma? "Cada noche me estoy mandando hacer" (sapatutan rurachicuchcani)
- ¿Y qué son tus zapatos que estaban casi nuevos?
- ¿Qué calzados nuevos he tenido yo? "Tu cara también había habido todavía" (uyayquipas casccaraccme) para hablarme de zapatos nuevos, "no que se avergüenza cuero cara" (mana penccacoccc, ccara uya).
- Silencio, grandísimo "andador aire" (puricc huayra) "tu seco de leñar te derramas" (chaquiqui yantarconamantam, usunqui)
- Retírame de aquí" (asuhuy caymanta) "desuella trasero" (lluchi siqui) "que cosa también me haré" (Imatapás rurarusacc) ¿"para mi ají, para mi sal, tú gente has sido"? (uchupaccho, cachipaccho ccam runa carccanqui), "lo que me he desperdiciado, me he desperdiciado contigo" (ususccaytam usurccani ccamhuancca).
- Qué tal insolencia de esta mujer "dos trasero" (iscay siqui), "picante cabeza" (hayacc uma). Sal de allí y vámonos, o te rompo las costillas.
- "Cállame allí (opallahuay chaypi), "olla cabeza" (manca uma), "mazamorra seso" (api ñotcco), "prefiero estar con uno, con uno" (huchuan, huchuan), antes de volverme a unir contigo.

Lo que observamos en este diálogo es una inversión de roles que era inédita para la “estructura de sentimientos” (Williams 1988) de la novela no sólo indigenista sino peruana de aquella época. Ya que aquí encontramos que el personaje femenino es sujeto y agente y no simplemente objeto y subordinado de los deseos masculinos. Buena parte del diálogo entre Huámbur y Aledaida está lleno de insultos rituales y carnavalescos que en los andes tienen una tradición y que reciben el nombre de “tratanakuy” o competencia de insultos donde el contendor tiene que imaginar un injuria mayor que la de su oponente. El *tratanakuy* es originalmente “una contienda ritual de insultos que se festeja en la noche de San Juan en las provincias de Huamanga y Andahuaylas. Dos participantes se cubren verbalmente de “excrementos” o se insultan mediante metáforas sexuales” (Lienhard 1990: 132); así desde el comienzo del diálogo y ante la llamada y pregunta amorosa de Huámbur a su “Aledaida querida” ella le responde con un despectivo y burlesco “*Sardaniel aborrecido*”. Pero la estrategia del habla subalterna de Aledaida está en usar los elementos más sutiles de la lengua dominada, en este caso el quechua, para burlarse y cuestionar aún más a su opositor, en este sentido Aledaida usa con ambigüedad y polisemia deliberada la frase (*sapatutam rurachicuchcani*) cuya traducción literal es “cada noche me estoy mandando hacer” pero cuya traducción de sentido es “cada noche me estoy haciendo fornicar”, Huámbur entiende la palabra compuesta quechua “sapatutan” como “zapatos” en vez de “cada noche” con la consecuente burla de Aledaida quien recuerda las penurias económicas que padecía con Huámbur recordándole: “¿que calzados nuevos he tenido yo? “Tú cara también había habido todavía” (*uyayquipas cascaraccme*)”.

De ahí vienen una serie de insultos rituales, la mayor parte de las veces metafóricos y de rica polisemia entre ambos “contrincantes”. Huáambar decide aludir a la ligereza sexual de Aledaida diciéndole frases como: *“andador aire”* (*puricc huayra*) que puede ser traducido como “callejera”, *“dos trasero”* (*iscay siqui*) o *“picante cabeza”* (*hayacc uma*) que aluden a la volubilidad y a la inestabilidad. Pero por su lado Aledaida le reprocha a Huáambar su desvergüenza *“no que se avergüenza cuero cara”* (*qara uya*) –que podemos traducir como “no tienes vergüenza caradura”- y pobreza *“desuella trasero”* (*lluchu siqui*), pero sobre todo le reprocha su ausencia de responsabilidad económica al decirle: *¿“para mi ají, para mi sal, tú gente has sido?”* (*uchupaccho, cachipaccho ccam runa carccanqui*) que podríamos traducir como “¿acaso tú me has dado para mi ají o para mi sal?” lo cual más que una metáfora es una metonimia muy concreta que alude a la necesidad más urgente del ser humano como es la de su alimentación. Esta incapacidad de Huáambar para brindar el mínimo sustento material y económico a su pareja, Aledaida lo resalta con el insulto: *“lo que me he desperdiciado, me he desperdiciado contigo”* (*ususccaytam usurccani ccamhuancca*). Esta frase que también alude a una constante pobreza y penuria termina por cuestionar la identidad masculina de Huáambar quien responde a estos insultos con una amenaza de violencia diciendo imperativamente en el idioma de la dominación castellana: *“sal de allí y vámonos o te rompo las costillas”*. Como bien lo ha señalado Vich a partir de su análisis de los discursos del “amor cortés” callejero: *“La agresividad aparece cuando el hombre ve desarticulada toda la identidad que había intentado construir y cuando fracasa en el intento de que*

ella lo reconozca como alguien” (Vich 2001: 135). Huámbar quiere imponerse nuevamente por la fuerza y agresivamente como amante de Aledaida, pero lo único que provoca es que ella siga “desconociéndolo” y despreciándolo por lo cual vuelve a recurrir a la metáfora y comienza a insultar la inteligencia de su antigua pareja con las frases “*olla cabeza*” (*manca uma*) y “*mazamorra seso*” (*api ñotcco*) que cuestionan aún más la supuesta “racionalidad” de su identidad masculina aludiendo por lo contrario a una cabeza hueca y a un cerebro sin forma ni inteligencia. Pero quizás la frase más emblemática y sorprendente sea aquella cuando le dice “*prefiero estar “con uno, con uno” (huchuan, huchuan) antes que volver contigo*”. Esta es una frase inimaginable para un personaje femenino en “la estructura de sentimientos” de la novela peruana de aquella época, ya que alude a una femineidad que es dueña de su sexualidad y que puede optar por las parejas sexuales que ella desea. Habrá que esperar muchos años en la literatura peruana para encontrar un personaje femenino con esta capacidad de autodeterminación y agencia.

De esta manera la novela de Flores a través del personaje de Aledaida no sólo subvierte y carnaliza aquel “sistema de sexo/género” que convertía a “*hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciados y jerarquizados*” (Butler 2007: 164) sino también nos subvierte los viejos paradigmas indigenistas de re-presentación estética. Si en el texto de la carta de Aledaida vemos una parodia de esa re-presentación, haciendo hablar a su personaje en “lengua de indio”, en el texto de la disputa de Huámbar con Aledaida podemos observar una verdadera contienda de conciencias y de hablas subalternas que nos cuestionan las hegemonías canónicas. Estamos pues ante aquello que

Bajtín (1993) llamaría un texto polifónico y “dialógico”, donde lo social-político y lo lingüístico-literario, es decir “la representación” y la “re-presentación” se comunican entre sí. Considero que desde esta perspectiva y desde estas estrategias textuales sí podemos “escuchar” el habla subalterna y “observar” sus posibilidades de agencia.

El indigenismo subvertido: reconsiderando lo subalterno y lo popular en los andes

Huámbur es entonces, como venimos demostrando, un texto que supera la dialéctica entre subalternidad y hegemonía, entre re-presentación y representación, entre lo estético y lo político apelando a un espacio heterogéneo y no-dialéctico, híbrido y polifónico que nos lleva por un campo textual y por prácticas discursivas donde las voces provenientes de la subalternidad no monologan ni se subordinan sino dialogan, interactúan, carnavalizan jerarquías, destronan poderes oficiales, cuestionan hegemonías. Es por eso que podemos afirmar que en un texto como *Huámbur* el subalterno, el indígena, la mujer, el vagabundo, el paria si pueden inscribir sus voces y demostrarnos sus agencias. Esto nos llevaría a cuestionar la idea de Spivak del subalterno como alguien mudo y sin agencia ya que para ella *“La subalternidad es una posición sin identidad. Es un tanto como la estricta comprensión de clase”* donde *“las líneas sociales de movilidad, el estar en otro sitio, no permiten una base reconocible de acción”* (Spivak 2005: 476).

Se le ha criticado por esto a Spivak (Coronil 2000, Maggio 2007, Cornejo Polar 1994) cierto “esencialismo” en su definición del subalterno ya que ella reconstruye *“al subalterno no sólo como un sujeto unificado, el cual no puede hablar, sino como un objeto mudo posicionado fuera de la agencia”* (Coronil 2000: 43) como contraparte los críticos de Spivak plantean una noción relativa o relacional del subalterno (Coronil), heterogénea (Cornejo Polar) o percibirlo a través de una “traducción” (Maggio). Como bien sostiene Coronil *“una visión relacional y situacional del subalterno puede ayudar a evitar esa polaridad de nosotros y ellos que subyace en el análisis de Spivak y escuchar las voces subalternas que hablan desde varias posiciones subordinadas”* (2000:46). Es por eso que antes que esencializar al sujeto subalterno mejor sería ubicarlo como aquello que Cornejo Polar llamaba una “heterogeneidad no-dialéctica”, es decir como un sujeto descentrado que se construye alrededor de varios ejes de poder, códigos y prácticas discursivas y no solamente bajo la dialéctica (por más deconstructiva y radical que se proponga) de subalternidad-hegemonía. Creemos que la crítica subalternista de Spivak se mueve en un terreno dialéctico y macrológico que rechaza –y es una estrategia consciente en ella– ver las híbrides, las dialogías y las polifonías de lo cotidiano, del deseo, de la subjetividad y de “lo popular”, término cuya ambigüedad ella rechaza para construir su proyecto de crítica cultural y política (aunque en algunas entrevistas y conferencias recientes haya reconocido la necesidad de un “nuevo subalterno” y de intersecciones entre la subalternidad y lo popular). Lo interesante en Cornejo Polar es que retoma las ideas de conciencia polifónica y no-dialéctica que desarrollara Bajtin en su libro de Dostoievski y lo aplica al sujeto subalterno migrante. Esta intuición ha sido y sigue siendo poderosa ya

que nos plantea que la plaza pública y por lo tanto la performance oral, lo carnavalesco, lo popular y las inscripciones literarias que podamos hacer a partir de ellos pueden ser espacios y prácticas discursivas contrahegemónicas.

Pero no hay que ser injustos con la idea de subalternidad desarrollada por Spivak. En realidad cuando ella dice que el subalterno no puede hablar, no quiere decir que en realidad estos no hablen sino que no hay la “infraestructura” ni las “instituciones” ni el “escenario” que haga posible que estas voces silenciadas puedan afirmarse y construirse como colectividad y agencia y por lo tanto como hegemonía. Esta es una crítica radical al izquierdismo ingenuo que creía recoger en el testimonio, en el costumbrismo o en el trabajo de campo la “verdadera voz del subalterno” cuando en realidad lo que estaba haciendo era proyectar su subjetividad y sus deseos políticos y estéticos sobre personas que estaban “performando” para un público que escuchaba solamente lo que premeditadamente querían escuchar.

El “indigenismo ortodoxo” sería precisamente una estrategia textual muy similar a este izquierdismo ingenuo que pretende hacer hablar o representar al subalterno pero que termina subalternizándolo y subordinándolo aún más. Por eso es válido preguntarnos ¿Quién hablaba, entonces, en los textos indigenistas ortodoxos? ¿A qué se debía la imposibilidad de este indigenismo para cumplir su programa político de representar o “hablar por” el subalterno, en este caso el indígena, como para realizar su propuesta estética de representar o “hablar sobre” él? ¿Cuál es la causa de *“la inevitable fractura que existe entre el universo indígena y su representación indigenista”* (Cornejo

Polar 1980: 64)? Recordemos que desde su nacimiento en el siglo XIX el indigenismo fue creado por miembros de la ciudad letrada, es decir no necesariamente por subalternos, y cuyos lectores potenciales tampoco se encontraban en los sectores más subordinados del país. *“La narrativa indigenista no fue producida por los mismo indios, ni estaba dirigida a la población indígena, analfabeta en su mayoría. Su intención era por el contrario, presentar a los pueblos indígenas ante un público lector principalmente urbano que, aunque consciente de la presencia del indio en las regiones rurales, era ajeno a su vida y cultura.”*(Kristal 1991:16).

Mariátegui fue el primer “indigenista” en darse cuenta de esta “idealización” y en proponer la necesidad de una verdadera literatura “subalterna”, en este caso de una literatura indígena hecha por y para los propios indios. Y es que Mariátegui no tenía una visión subalternizadora hacia el indígena, ya que el lo veía como el verdadero agente en la construcción de una nueva hegemonía socialista y nacional-popular (es claro que para el amauta una de las largas marchas hacia esa nueva hegemonía se daría en la literatura). Creemos por eso que un texto como *Huámbra* sí es un auténtico ejemplo de aquella literatura indígena que soñaba Mariátegui. Y es que su propuesta bilingüe y diglósica reclama también un lector capaz de manejar los códigos tanto de la lengua nativa como de la lengua castellana, pero también las manifestaciones y las prácticas simbólicas y pragmáticas de ambas culturas. De esta manera el indigenismo se subvierte ya que no se trata de aplicar al mundo andino una visión y un habla ajena sino que ahora se trata de una conciencia y un habla subalterna andina que lo indigeniza todo a su alrededor, que lo pone todo al

revés y que no ve el mundo indígena como una nación cercada sino como otra nación capaz de cuestionar y carnavalizar aquella que consideramos como la más “racional” y hegemónica. Ejemplo de este mundo indigenizado lo podemos ver en este siguiente fragmento en el cual Huámbur, después de perder a Aledaida, paga a un adivino para “escuchar” el habla y el consejo de los wamanis

EL APUSUYU

Perdida toda esperanza de hallarla, me detuve en “Cabezamarca” (Umamarca) y apelé al “Ricotareta” (Apusuyu), cuyo pongo se llamaba “Pedrito” “Micoloradosombrero” (Pigrucha Pucayrocco); que trabajaba con su conviviente “Maraiíta Candeladiente (Mariacha Ninaquiroy) y contraté por tres pesos la llamada de “Macho Papacitos” (Orcco Taytachacunata)

Preparó el “pongo” una mesa provista de aguardiente, coca, cigarro, comida, frutas y flores, para que cenaran los concurrentes, “Ricostareas” (Apusuyucuna) y los esperó en una habitación oscura, botándonos afuera a todos.

El primero que se presentó fue el “Rico Platamedida Macho” (Apu Ccollicce Tupe Orcco), con un ruidoso aleteo como el de un cóndor; luego, en la misma forma, el “Rico Gavilán Paridor Macho” (Apu Ancahuachacc Orcco); después el “Rico Orocascada Macho” (Apu Ccorepaccha Orcco):

Cuando el “Pongo” preguntó el paradero de mi Aledaida, contestaron:

-Dile a Huámbur que Aledaida “Ya se ha Hombreado” (ñam ccarirccocunña), “ya se ha barrigueado” (ña, huicsayarccocunña); “otra ya que se busque su llora clase” (huctaña mascacuchom huaccacmasinta). A Yayala también “le ha sordeado” (opacharcca), “ese ya también no a él” (chayñatacccho mana payta); “juntos no más para dormir, para levantarse es joven mujer” (cuscalla puñuykunapaq, hataricunapaccme huarma huarmecca).

Es interesante como en *Huámbur* se presenta con absoluta naturalidad los universos “irracionales”, “mágicos” y “míticos” (o como se quiera llamarlos) del mundo y la cultura popular andina. Sobre todo porque estos elementos aparecen de manera cotidiana, como si no hubiera ruptura entre la representación de este “mundo secreto y enigmático” y el materialismo y los

intereses de la vida diaria (recordemos que Huámbur para acceder al espacio “sagrado” del apusuyo debe realizar una actividad tan “profana” como pagar “tres pesos”). En ese aspecto *Huámbur* también rompe con los binarismos y dualismos del indigenismo ortodoxo; aquí no hay esos “profundos” ríos, ni cerros, ni piedras, ni animales que hablan un lenguaje sagrado, secreto y misterioso que sólo pueden ser “descifrado” por los “verdaderamente” indígenas, porque sencillamente estos y otros elementos “mágicos” no están en un mundo o una cultura aparte e incontaminada por “lo occidental” ni enfrentada a lo cotidiano y lo racional. Es interesante observar, en este sentido, los comentarios sarcásticos y burlescos que hacen los wamanis sobre Aledaida ya que utilizan metáforas crudas y burlescas (“*ya se ha hombreado*”, “*ya se ha barrigueado*”, “*le ha sordeado*”) para que el narrador desista de su “amada”. De esta manera y a lo largo de la novela el personaje de Huámbur se apropiará de los códigos y prácticas de ambos mundos sin dificultades ya que como diría Walter Benjamin (1977) “*razón y astucia han introducido en el mito sus artimañas*”. Así no es raro que en una escena Huámbur concurra a un brujo para que lo cure de un cerro que lo había “miraneado” arrebatándole los genitales como en otra donde con medicinas “modernas” logre curar a Aledaida: “*sin recurrir a médicos ni hacer ninguna alharaca, apliqué el unguento de Holloway, los cataplasmas del doctor Larglebert, el compuesto vegetal de Ludia E. Pinkham e Inyecciones de Pititruina, y la curé en dos papazos, a mi gusto y a gusto de ella*”. Es así como *Huámbur* convierte la cultura hegemónica y subalterna, lo racional y lo mítico, lo occidental y lo andino, ya no en una oposición binaria sino en un continuum donde se puede usar medicinas occidentales pero recurrir a los curanderos a la vez, creer en la ciencia y en los

apus, hablar en quechua y castellano, compartir con los poderosos y los subalternos sin esencialismos ni purismos excluyentes.

El autor de esta novela, J.J. Flores, era un hacendado mestizo de origen subalterno (era hijo ilegítimo y nunca tuvo una “educación formal”) a la vez “occidentalizado” y “aindiado”, esta hibridez de su identidad lo hacía dueño de un poder letrado “occidental” que también era capaz de reproducir e inscribir la oralidad andina y las hablas subalternas además de las culturas indígenas.

Flores era un gamonal como muchos que: *“vivían dentro de un mundo indígena, material y espiritualmente andino. No podían ignorar, ni despreciar las misteriosas huacas, las temibles apachetas, la religiosidad tradicional y la angustia de un pueblo dominado. Ellos se nutrieron en este mundo de ideas e hicieron suyas algunas esperanzas del hombre andino.”* (Burga, Flores 1981:112) Pero esta ambigüedad cultural y de clase, estas contradicciones de un cacique regional, no nos debe ocultar el hecho que Juan José Flores pudo escribir *también* como un indio, porque -como sucede con José María Arguedas- había sufrido y a la vez gozado en carne propia la experiencia de la subalternidad indígena y quizás porque en el lenguaje y en la cultura se pueden proponer utopías que en la realidad económica y política son aún irrealizables.

La novela de Flores al romper con los dualismos y binarismos tradicionales de la representación y la literatura indigenista supera sus errores y esencialismos porque: *“la representación de la diferencia no debe ser leída como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya dados en las tablas fijas de la tradición”* (Bhabha 2002:18). De esta manera *Huámbur* mediante una estrategia textual de

constante hibridez y dialogía tanto política como literaria, cultural como lingüística, supera exitosamente la siempre “elusiva” y complicada representación del habla y la cultura del subalterno indígena y mestizo; en este sentido podemos afirmar que en *Huámbra* lo popular se vuelve hegemónico y el subalterno puede “hablar” y realizar su agencia, aunque no pueda superar del todo las barreras de clase y el dominio oligárquico de la nación (y el canon) peruano. Como diría Gramsci. “*también una parte de la masa, aunque subalterna, es en todo momento dirigente y responsable*” (Gramsci 1967:78) y como tal puede hablar y tener voz (e inscribirla en un espacio literario). El logro de escritores como Flores y de una novela como *Huámbra Poetastro Acacau Tinaja* es haber logrado captar la polifonía y heterogeneidad de estas hablas y sujetos subalternos y populares y ver sus agencias e insurgencias en un contexto post-colonial y lleno de poderes subalternizadores y opresores.

CARNAVAL Y ESCRITURA EN HUÁMBAR

Carnavalización literaria, oralidad y cultura popular andina

La vida no readmite el Pasado sino en el carnaval o en la comedia. Únicamente en el carnaval reaparecen todos los trajes del Pasado. En esta restauración festiva, precaria no suspira ninguna nostalgia: ríe a carcajadas el Presente. Iconoclastas no son, por ende los hombres; iconoclasta es la vida.

José Carlos Mariátegui

Si bien existen carnavales diversos, todos siguen las mismas reglas y dramatizan mediante los mismos elementos críticos. Es como los torneos de fútbol jugados por varios equipos, unos pobres, otros ricos, otros blancos, otros negros ¿Pero acaso será esto lo que permite afirmar que cada uno de esos juegos es diferente? ¿O será que todos son actualizaciones de una misma dramatización fundamental, indiscutible como norma y praxis y, por lo mismo, capaz de inventar sus múltiples planos dentro de una fantástica unidad dramática?

Roberto Da Matta

Como hemos visto en el capítulo anterior y vamos a enfatizar en éste, *Huámbar* desarrolla diversas estrategias y habla subalternas dentro de un ambiente y una textualidad festiva y carnavalesca; es por esto que consideramos a esta novela como un claro ejemplo de lo que el crítico ruso Mijail Bajtin llamaba "literatura carnavalizada" que es *"aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma de folklore carnavalesco"* (1993: 152) ya desde el inicio de la novela el narrador nos sitúa en un espacio social, temporal e histórico que anuncia el mundo carnavalesco de la fiesta popular y el goce colectivo:

Han pasado muchos años, sin embargo todo lo recuerdo bien. Era la gran fiesta de la Virgen Candelaria, el 2 de febrero del año de 1898, en mi pueblo "Mojadobamba" (Occobamba), con corrida de toros, repique de campanas y

procesión. *“Chicharrón, pan, chicha, mujer para querer no más ya”* (chicharro, tanta, acca, huarme cuyaypallaccña) y *“el cuerno lleno llorando”* (huaccraci hunta huaccastin), *“de senta sentarse no más ya el pueblo había estado”* (tiya-tiyacuyllañam llacctaccacachasca)

No es casualidad, por lo tanto, que *Huámbur* se inicie temporalmente y tome como eje narrativo el momento de la celebración de las fiestas de la Virgen de La Candelaria, que como sabemos son el preámbulo de las celebraciones carnalescas no sólo en el sur andino sino también en muchas partes de Europa (Gaignebet 1984). En el caso específico de la fiesta en el poblado andahuaylino de Occobamba nos encontramos en un ambiente de celebración donde, como señala Bajtin a propósito del carnaval, se *“ignora toda distinción entre actores y espectadores”* (2002:12) mediante la realización de celebraciones públicas al aire libre que involucran a toda la colectividad sin distinción como son las corridas de toros o la procesión. Estamos entonces ante aquello que el estudioso ruso denominaba como *“vida festiva”* donde prima *“el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y de la vida sexual”* (2001:23) donde todos igualmente parecen gozar de una exuberancia de alimento (*“chicharrón, pan”*) bebida (*“chicha”*) y –aunque sea desde el punto de vista masculino del narrador- parejas amorosas (*“mujer para querer no más ya”*). De esta manera *“la fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y la abundancia”* (2002: 14-15). También es interesante señalar que los sonidos que invitan a la fiesta, tanto las campanas como los cuernos musicales, son universales y no clasistas ya que todos en el pueblo los pueden escuchar. Igualmente

característico de esta universalidad, libertad e igualdad celebratoria se da en la última frase del texto citado: *“de senta sentarse no más ya el pueblo había estado”* (*tiya-tiyacuyllañam llacctaccacachasca*), que, si seguimos la traducción de los profesores Elmer y Aliaga, significaría: *“Y el pueblo estaba tan lindo como para mirar y vivirlo intensamente”* (Elmer y Aliaga 1999: 7) lo que confirma aquella afirmación bajtiniana acerca del carnaval y la fiesta popular como un lugar donde *“los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo”* (2002: 13)

Nos encontramos entonces ante un texto que desarrollará distintos elementos de la cultura carnalesca y cómica popular, en este caso andina, y que podemos relacionar con el concepto bajtiniano de "realismo grotesco" donde *“el principio material y corporal aparecen bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible”* (2002: 23). De esta manera las escenas festivas y carnalescas se sucederán una tras otra en la novela ya que apenas sucede la llegada de Huámbur a Occobamba, su ahijado le ofrece ser el padrino de su boda, hecho que lo alegra mucho ya que *“nunca se come ni se bebe mejor que siendo padrino de matrimonio”*. Pero este espacio utópico de la celebración y fiesta tendrá una contraparte en la figura del cura y poder local Manolo Asnovil Yayala, ante quien Huámbur tendrá que humillarse para conseguir sus servicios sacerdotales y poder realizar el matrimonio. Las descripciones que hace Huámbur de Yayala tras su primer encuentro con este también aluden a ese “realismo grotesco” tan típico del humor carnalesco y que realiza aquí una estrategia "destronadora" y de "degradación" que comienza con el

“enmascaramiento” del nombre del cura (que como bien lo han señalado los estudios de Elmer y Aliaga y Víctor Flores era, como el mismo Huámbra, un personaje “real” de la localidad, llamado en este caso Manuel Ayala). Así el nombre “Asnovil” (es decir Asno-vil) nos sugiere un doble aspecto bestial y maligno que se va a enfatizar con la descripción de su gordura como “*mi sebo-sebo*” (*huiray huiray*) y de su voluminosidad ventral como “*acumuladora barriga*” (*tacce huicsa*) para volver a la descripción bestial con “*como marrano, de lado nomás el suelo mira*” (*cuchi hina huicsumpalla pampa ccahuacc*). Como bien señal Bajtin “*la risa degrada y materializa*” (2002:25) y en este caso el cuerpo grotesco del cura Yayala ha sido degradado y materializado hasta la animalidad, ya que su terrenalidad alude tanto a la lujuria del asno como al apetito voraz del cerdo.

Una vez contratado los servicios de Yayala se desarrolla la escena más formal y solemne del matrimonio seguida por la escena más informal y celebratoria del banquete. Luego de la casi pantagruélica comilona viene el capítulo de “La Jarana” donde Yayala se echa a bailar y tiene un momento de interacción con Huámbra de una poderosa y carnalesca ambigüedad ambivalente:

LA JARANA

Habían muchas simpáticas muchachas y la alegría llegó a su punto. Yayala estaba muy festivo y se destacó como tenorio y bailarín. A pesar de su cuerpo “mi depósito-depósito” (tacce-tacce), arremangándose la sotana vieja de “regresado color” (cuticc color), dio un salto, hizo una pirueta y, sacándose del bolsillo un pañuelo morado, imitación seda, perfumado con agua de florida, Murray Lanman, New York, preparada solamente por Lanman y Kemp, lo puso al cuello de una chica de “dulce carita” (misqui uyacha) y bailó con ella, en un recio zapateo parroquial, “menos él-menos él hasta que sea” (pisipay-pisipay canancaman), el conocido huaynito “sal mi salsita niñita” (cachi cachichay niñacha), que ejecutó admirablemente la banda compuesta de un “fríoespera” (chirisuya), un arpa y mi cauca que lo tocaba alternando con corneta de cuerno.

Yayala estuvo conmigo sumamente cariñoso, al darse cuenta que yo tenía allí una “hijaneate hija” (churiyapa cuy churí), que frisaba los 15 agostos y era muy bonita, aunque es malo que yo lo diga.

-Amigo Huámbur Lordigo, me complace saber que tienes aquí una hija tan linda, que da la hora, la señorita Ramona, que mucho “se te despierta” (ricchacusunque).

-Sí, señor, aunque recién está “su recuerdo llenando” (yuyaynin huntarichcan), porque “en vano crecer ha crecido” (yancca huiñaytan huiñarcccon), está a su entera disposición.

-Tantísimas gracias, mi Sardaniel, ¿cómo corresponderte a tanta fineza? pongo a tu disposición todos mis servicios parroquiales.

-Gracias mil, domine Yayala. Yo también le ofrezco mi música gratis, para su cumpleaños o cualquiera fiesta que familiarmente celebre.

-Sardanielito, me abruman tus generosidades. Mientras mi permanencia en esta Doctrina, tú serás el Párroco, tú serás el mismísimo Manolo Asnovil Yayala.

-Mi doctor Yayala, mientras yo viva en este mundo, Ud. Será el músico mayor, Ud. será Sardaniel Huámbur Lordigo, en persona.

Lo primero por subrayar es que nos encontramos en un espacio de celebración y fiesta, un espacio “carnavalesco” y sensual, de solaz y goce de los sentidos, y por lo tanto también de momentáneo relajamiento de las relaciones de poder.

Es un espacio donde también “el mundo se pone al revés” ya que es Yayala, es decir el representante de la “seriedad” y la “ceremonia” del orden religioso y del poder local el que se vuelve el más festivo y voluptuoso. Es una estrategia carnavalesca que Bajtín también denominaba como “rebajamiento” que según

él era *“el principio artístico del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal (2002: 334).* La

descripción de Yayala y su baile es humorística por su ambivalencia ya que nos muestra a un ser de cuerpo grotesco y rechoncho (*su cuerpo “mi depósito, mi*

depósito”), que además es avaro porque viste una sotana vieja de “regresado

color” y a la vez presuntuoso ya que saca un “pañuelo de imitación seda,

perfumado con agua de florida, Murray Lanman, New York” pero que a pesar

de su gordura es capaz de hacer piruetas, coquetear con su pareja de baile y danzar con *recio zapateo parroquial* hasta quedar “*menos él-menos él hasta que sea*” (*pisipay-pisipay canancaman*), es decir hasta el agotamiento y el cansancio, mientras el seductor y pícaro Huámbur se encuentra “trabajando” como músico tocando su cauca y su corneta de cuerno o waccra pucu.

De esta manera “La jarana” está en plena ebullición y los roles se han trastocado. Estamos ante lo que el antropólogo Roberto Da Matta llamaría “una zona de encuentro y mediación” que serían “*zonas donde el tiempo queda suspendido y una nueva rutina debe repetirse o innovarse; donde los problemas se olvidan o se enfrentan; pues ahí –suspendidos entre la rutina automática y la fiesta que reconstruye el mundo- tocamos el reino de la libertad y lo esencialmente humano*” (Da Matta 2002: 30) y es precisamente en esa “zona” y ese momento de tiempo y jerarquías suspendidas donde Huámbur intenta construir una relación más igualitaria y libre con el poder local representado por el cura Yayala. Pero está “zona”, como bien señala Da Matta, es ambivalente ya que “*En esas regiones es donde renace el poder del sistema, pero también donde puede forjarse la esperanza de ver el mundo de cabeza*”. De ahí que el aparentemente “igualitario” interés y cordialidad de Yayala con Huámbur, su aparente “suspensión de la autoridad”, se debe a la visión de la hija del protagonista cuya juventud y belleza desea. El tópico del cura o autoridad religiosa lujuriosa y enamoradora ya estaba en las novelas clásicas del indigenismo, pero en *Huámbur* ésta “cualidad” se exagera de manera grotesca para aumentar su humorismo. Yayala es un hombre excesivo en los placeres mundanos y Huámbur cede a sus requerimientos casi

servilmente lo que ocasiona el lisonjeo y tuteo del cura. El protagonista se sirve, circunstancialmente entonces, de este momento de fiesta y ebriedad y de esta zona carnavalesca, donde temporalmente se suspenden las jerarquías, para mejor poder negociar con “los poderes establecidos”. El mestizo Huámbur aprovecha esta circunstancia y cómicamente ofrece intercambiar roles sociales e, inclusive, identidades con Yayala. Es un momento humorístico que disuelve e hibridiza las identidades y que por un instante, utópico y celebratorio, parece abolir los binarismos y las diferencias sociales aunque “el poder del sistema” simplemente esté agazapado y esperando su momento para renacer y volver a imponerse.

Lo interesante de un texto como *Huámbur* es que la recreación de la fiesta y el carnaval exceden al costumbrismo y al indigenismo de la época, ya que el carnaval y la fiesta no son un “tema” o una “escena” aisladas en la novela sino que son la matriz misma de su lenguaje, lo primordial de su estrategia textual, es por eso que sostenemos que nos encontramos ante aquello que Bajtin llamaba “carnavalización literaria”. *Huámbur* es una novela de lenguaje festivo, irreverente y carnavalizado y por lo tanto es algo inédito en la literatura peruana de la época, como sostiene Bajtin: “*La carnavalización no es un esquema externo e inmóvil que se sobreponga a un contenido hecho, sino que representa una forma elástica de visión artística, una suerte de principio estético que permite descubrir lo nuevo y lo desconocido hasta el momento presente*”. (Bajtin 1993 : 235)

En *Huámbur* hay diversas estrategias y textualidades que “carnavalizan” la novela. Como sabemos la degradación y el destronamiento ritual es una de las estrategias clásicas del fenómeno carnavalesco y el realismo grotesco, en el caso de *Huámbur* el propósito de estos destronamientos es poner en entredicho los poderes semif feudales y a las autoridades de la época, con las cuales (como bien han señalado los estudios de Aliaga y Palomino y Víctor Flores) el propio autor del texto, es decir J.J. Flores, tenía serios conflictos. Esto lo podemos observar en la siguiente escena donde Huámbur recita un poema en plena fiesta de matrimonio de su ahijado:

LA BORRACHERA EN SU PUNTO

Ya era “muchacha” (sinchi tutacha) cuando me sentí chispo, con ganas de enamorar, de pelear, de hacer algo extraordinario, “montaneando” (ichicastin) y brindando copitas a diestra y siniestra Todos gritaron a una voz. Qué hable Huámbur, que hable, le queremos oír un discurso en verso. Tuve que acceder y hablar:

*Señores, señoras y señoritas,
 escúchenme un par de horitas;
 esta es una fiesta de gala,
 señor doctor Yayala,
 por ser su personalidad
 motivo de actualidad,
 dejando que el matrimonio,
 se vaya a un demonio;
 aquí estamos en compañía,
 en este singular día,
 del señor gobernador,
 mandatario superior;
 del señor Juez de Paz
 entre los Jueces el as;
 del honorable señor alcalde,
 que sirve al pueblo de balde;
 del selecto vecindario,
 incluyendo a Don Hilario,
 el sacristán preferido
 de nuestro Párroco querido,
 y al cantor Pedro Pílares,*

*que pertenece a sus familiares;
 de las matronas respetables,
 tan aseguibles, tan amables,
 y de las preciosas chicas,
 en belleza y gracia, ricas,
 que amenizan la fiesta,
 provocando una siesta
 a cada cual con su pareja;
 yo me voy con la lunareja
 misia Conchita Pomar;
 el señor cura puede tomar
 a Chabuquita Pagador,
 el señor gobernador
 a Marujita Alcatraz,
 el señor Juez de Paz,
 que sufre de catarro gripal,
 con el Alcalde Municipal
 pueden acomodarse
 con las hermanas Arce,
 y los vecinos principales,
 en su mayor parte concejales,*

*Jueces próximos, cesantes,
 enamorados despampanantes,
 Jueces accsesitarios
 y como tales, autoritarios,
 pueden también tomar parejas
 entre las jóvenes y las viejas
 excluyendo a las beatas,
 "que de noche son gatas"
 según la opinión general
 aunque esté en decirlo mal;
 mas, como sobran muchachas,
 de muy simpáticas fachas,
 cedamos al señor cura,
 semental de sangre pura,*

*para que, con perseverancia tal,
 las enseñe la sana moral,
 y cuando alguien solicite,
 haciéndole un convite,
 a una de ellas para esposa,
 hallará entrenada y hermosa;
 por eso tengo resuelto, señores,
 iniciar en el día mis amores
 con una chica que integra
 al grupo que Yayala alegre,
 que la tenemos a la vista
 excitando una conquista
 con su esbeltez y fama
 Aledaida Pitorrez se llama.*

Huáambar es invitado a dar un discurso en forma de poema "celebratorio".

Todas las autoridades locales, religiosas y civiles se encuentran allí expectantes y lo que inicialmente parece ser un "coronamiento" termina en el destronamiento ritual y burlesco de todas ellas. Este doble movimiento, esta ambigüedad, esta dualidad no-dialéctica es parte del estilo carnavalesco, como bien sostiene Bajtin: "*Coronamiento-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica*" (1993: 175)

Recordemos que Huáambar se encuentra "ebrio", "chispo", por lo cual pierde la vergüenza y el temor y comienza a burlarse y a destronar el "prestigio" de los poderes locales. No es coincidencia, sino una estrategia consciente del narrador, que el mismo nombre de Huáambar aluda a su condición de dipsómano consuetudinario, ya que el "wambar" es un vaso hecho de cuerno de vaca que sirve para libar licor. Ni es casualidad que esta escena esté enhebrada con la anterior de "La jarana" y las del matrimonio y el banquete. "El

banquete y las imágenes del banquete era el medio más favorable para una verdad absolutamente intrépida y alegre. El pan y el vino (el mundo vencido por el trabajo y la lucha) anulan todo temor y liberan el lenguaje.” (Bajtín 2002: 257). Es la ebriedad, “la borrachera en su punto”, la que suspende el miedo y la censura y liberan el lenguaje de Huámbar quien comienza su poema convocando la atención a todos los presentes: “*Señores, señoras y señoritas, escúchenme un par de horitas*”. Aquí el humor está presente en la burla del lapso temporal que va a durar el poema, Huámbar juega con las expectativas de sus oyentes sugiriendo burlonamente que su poema va a durar “*un par de horitas*” pero sabemos que se está burlando de esas etiquetas de los “discursos oficiales”, monológicos y autoritarios que muchas veces se extienden por insufribles lapsos de tiempo. En este punto me gustaría retomar las ideas de Da Matta sobre el “continuum” que existe entre “lo formal” y “lo informal” en las fiestas y celebraciones. Obviamente un matrimonio es una ocasión “formal” o, como Da Matta llamaría, “solemne” en contraste con el banquete, la jarana y la borrachera que poco a poco van carcomiendo e informalizando esa solemnidad de una manera carnavalesca. Estamos pues ante un espacio ambivalente y celebratorio pero donde las jerarquías y los poderes se mantienen, a pesar de la aparente suspensión de las diferencias, intactos. Pero por otro lado estamos ante un estilo de poesía ambiguamente “celebratoria” y que existe desde los tiempos de Rabelais con el nombre de “Blasón”. “*Este término tiene, además de su empleo heráldico especial, un doble significado: designa, en efecto, la alabanza y la injuria a la vez (...)* El blasón conservaba en mayor o menor grado, la ambigüedad de tono y de apreciación, es decir, la plenitud contradictoria del tono; permitía volver el

elogio irónico y de doble sentido".(Bajtín 2002: 385). De esta manera Huámbur continúa una larga tradición poética con un poema en forma de "blasón" con el cual elogiará a la vez que injuriará a todos los poderes presentes comenzando, como es obvio, con el propio Yayala: *"esta es una fiesta de gala/señor doctor Yayala,/por ser su personalidad/motivo de actualidad,/ dejando que el matrimonio,/se vaya a un demonio"*. Aquí el personaje de Huámbur está ironizando el excesivo y grotesco jolgorio del cura en la fiesta pues para éste el carácter díscolo, borrachín y seductor de Yayala se contradice con una "fiesta de gala", es decir con una ocasión festiva también "solemne", y lo más probable es que los excesos de Yayala continúen *"dejando que el matrimonio se vaya a un demonio"*.

La siguiente parte del poema continua nombrado o "blasonando" a las autoridades locales: *aquí estamos en compañía,/del señor gobernador/mandatario superior;/del señor Juez de Paz/ entre los Jueces el as;/del honorable señor alcalde,/que sirve al pueblo de balde*. Como vemos Huámbur sigue la estrategia carnavalesca, comienza elogiando al gobernador que es un "mandatario superior" y el juez de paz, que es "entre los Jueces el as" pero de pronto el tono cambia y la injuria sigue al elogio, el destronamiento a la coronación cuando al "honorable" alcalde se le acusa coloquialmente de ser un mal servidor público es decir de servir "al pueblo de balde". Vemos entonces en esta última imagen esa ambigüedad, esa ambivalencia propia del blasón y también de lo que Bajtín ha señalado como característico de las imágenes carnavalescas, ya que en toda "coronación" está presente la idea de un futuro "destronamiento".

Huámbur continúa el poema nombrando a los vecinos y luego pasa a mencionar “*a las matronas respetables*” (aunque a la vez sostenga irónica y ambiguamente que son “asequibles”) y a sus hijas a las cuales elogia su “*belleza y gracia*” para después decir ambivalentemente que “*animan la fiesta/provocando una siesta*”. Pero esa inmovilidad y “aburrimiento” erótico que Huámbur denuncia en las mujeres de la fiesta se trastoca en la siguiente parte del poema; de repente Huámbur quiere romper con todo rezago de “solemnidad” y decide carnavalizar esta correcta fiesta de matrimonio introduciendo la posibilidad de un encuentro erótico colectivo “*a cada cual su pareja*”. Este llamado a buscar parejas eróticas, cambia el tono del poema que se vuelve, ahora sí, decididamente irreverente. Al buscar que se emparejen colectivamente todas las autoridades y mujeres presentes en la fiesta Huámbur propone un estado de encuentro erótico carnavalesco, un saturnal delirante donde el deseo se desate libremente entre vecinos y autoridades: “*y los vecinos principales,/en su mayor parte concejales,/Jueces próximos, cesantes,/enamorado despampanantes,/Jueces accsesitarios/y como tales, autoritarios,/pueden también tomar parejas/entre las jóvenes y las viejas/excluyendo a las beatas,/“que de noche son gatas*”. La propuesta de Huámbur excluye irónicamente a las “beatas”, es decir a las mujeres que hipócritamente niegan su erotismo aunque en las noches deseen liberarse de sus prejuicios “*de noche son gatas*”. También es interesante señalar que estas autoridades son señaladas como “autoritarias”, es decir como encarnaciones de injustos y desiguales poderes locales.

Siguiendo con su poema Huámbur sugiere burlonamente que el cura Yayala es una potencia sexual, un “semental” y que como tal puede enseñar a cualquier mujer a portarse como una “digna esposa”: *“cedamos al señor cura,/semental de sangre pura,/para que, con perseverancia tal,/las enseñe la sana moral,/y cuando alguien solicite,/haciéndole un convite,/a una de ellas para esposa,/hallará entrenada y hermosa”*. Irónicamente en el poema Huámbur invierte carnavalescamente la imagen “religiosa” del cura Yayala (a quien el “discurso oficial” condiciona como célibe) calificándolo como una persona de gran potencia erótica, por lo cual sugiere que este *“semental de sangre pura”* prepare sexualmente a las chicas de la fiesta y que les enseñe *“la sana moral”* del sexo, para que así cada una sea una bella esposa *“entrenada y hermosa”*. A diferencia del indigenismo tradicional que hubiera hecho la denuncia del acoso sexual de la autoridad eclesiástica de una manera “moralista”, en una novela carnavalizada como *Huámbur* esta “denuncia” se hace de una manera “humorística”. La acusación se vuelve rotunda cuando Huámbur señala al final del poema que el cura tiene no sólo una pareja sino todo un conjunto de chicas a su disposición sexual y que por lo tanto él desea a una sola de ese grupo, Aledaida Pitorrez: *“por eso tengo resuelto, señores,/iniciar en el día mis amores/con una chica que integra/al grupo que Yayala alegra,/que la tenemos a la vista/excitando una conquista/con su esbeltez y fama/Aledaida Pitorrez se llama.”*

Es interesante ver como en ese momento la libertad carnavalesca de las palabras de Huámbur se desvanece y volvemos al mundo de jerarquías ya que Yayala le ordena autoritariamente a Huámbur que se calle con un *“Alto ahí”*

miércoles, no va para tanto mi tolerancia". Es decir volvemos al viejo poder del sistema y del poder local que al verse afectado reacciona rompiendo con aquella zona de encuentro y mediación que representaba la fiesta. Yayala interrumpe el flujo de lenguaje y celebración carnavalesca imponiendo nuevamente el status quo y comienza a insultar, junto a los demás poderes locales, a Huámbur para finalmente arrojarlo a bofetadas del lugar. Huámbur se vengará de Yayala enamorando y arrebatándole a su favorita Aledaida y fugando con ella por distintos pueblos de los departamentos de Ayacucho y Apurímac.

De esta manera en *Huámbur* las situaciones humorísticas y carnavalescas se sucederán una tras otra y esto se manifestará no sólo en una heterogeneidad de hablas subalternas indígenas y mestizas sino de estilos donde lo característico es *"la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizando ampliamente géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas"* (Bajtin 1993: 153). Así en esta novela encontramos no sólo cartas, diálogos, mezcla de prosa y verso, poemas y huaynos, sino también parodias de lenguajes solemnes como sucede en el momento del brindis de la boda o como cuando Huámbur quiere escribir su testamento y termina entremezclando humorísticamente un "documento" formal con una "liturgia paródica" cuyos antecedentes pueden rastrearse desde la literatura cómica medieval:

En nombre del Padre, en el apellido del hijo y en el apodo del espíritu santo, Amén.

Declaro primeramente, que encomiendo mi alma y mi espíritu a Dios nuestro señor, para que ambos suban arriba, y mi cuerpo, para que baje abajo, a la tierra de que fui formado, encargando al Santo de mi mayor devoción que evite el cambio, por equívoco.

Item declaro, que soy católico, apostólico y románico; romano me suena mal, porque no soy de Roma ni gato tampoco.

En este sentido *Huámbra* comparte las estrategias, los juegos de lenguaje y las hibrideces de estilo que como bien nos señala Bajtin caracterizan y hermanan a los clásicos de la literatura carnavalesca y humorística universal. Ya sea Rabelais, Cervantes, Stern o J.J. Flores, todos estos autores y sus textos beben de similares -aunque a la vez muy distintas histórica, antropológica y socialmente- fuentes folklóricas, religiosas y populares. Es así que hemos visto como la celebración de rituales sacros y fiestas carnavalescas europeas se dan también en los andes con sus propias peculiaridades culturales. En el capítulo anterior vimos como las injurias y las disputas verbales propias de las celebraciones carnavalescas europeas se convertían en los andes en “tratanakuy”. De esta manera aunque “lo carnavalesco” se considera originario de la cultura popular europea es interesante ver como la cultura popular andina, en este caso sur andina, se apropia e hibridiza algunos de sus elementos más significativos. Otro de esos elementos que podemos encontrar en el folklore y la cultura oral andina de la actualidad es el watuchi o la adivinanza. La diferencia con la típica adivinanza “escrita” y “occidental” es que el watuchi es básicamente oral, colectivo y dialógico, como sostiene Zavala: *"las adivinanzas constituyen un medio para establecer relaciones con otras personas y participar socialmente en la comunidad. Son el evento más*

interactivo dentro de la comunidad ya que el juego se practica entre parientes y amigos y dentro de grupos extensos” (2002: 136) en el caso de Huámbur la escena donde se usa el watuchi es aquella en la que el personaje junto a Aledaida está en Huamanga en la casa de la señora Cunegunda conversando con ella y sus tres hijas:

ADIVINANZAS

Llegamos a familiarizarnos tanto con ellas, que en las noches jugábamos “oculta oculta” (paca paca) y adivinanzas

La señora Cunegunda me hizo entrar una noche, a su salón y me dijo:

-Joven Huámbur, sé que Ud. Es fuerte en adivinanzas, me han dicho las chicas

-No tanto señora “uno, dos, no más sé” (huc, iscallatam yachani)

-Entonces vamos al grano, ¿qué cositas cuantositos? (imallapas haycallapas)

(¿?) Asá

-“En hueso ollita, dos que despierta almuercito (tullo mancachapi, iscay ricchacc chupicha)

-¿”A que arrea”? (imamanmi ccatin)

-A cosas; de gallinas y de hombres también

-¿Será huevo?

-Eso es, Ya Ud. sabía

-No señora he adivinado, estaba bien clarito.

-En seguida , la Victoria me planteó esta otra.

-Don Sardaniel Huámbur, ¿qué cositas cuantositas? (imallapas haycallapas)

-(¿?)Asá, señorita

-“En tronco ollita, carne cucharoncito” (cullu mancachapi aycha huisllacha)

- ¿”Y a que arrea”? (¿Imamantacc ccatinri?)

- A cosas de montar

-¿Será estribo?

- Mírenlo como sabía y se hacía el tonto este don Huámbur

-Ya lo creo señorita, también estaba bien claro. Ahora a adivinar la mía

-¿Qué cositas cuantositas, señorita? Asá

-“Dando vueltas no más que se empreña (moyochcaspalla chichococc)

-¿Y a qué arrea? (Imamantan ccatin). A cosas de tejer

-Eso es rueca, ¿no es verdad?

-Efectivamente señorita. ¡Qué perspicacia, qué rapidez!

Como vemos en esta escena podemos leer los enunciados de tres hablantes que hablan indistintamente en quechua y castellano, la señora Cunegunda, su hija Victoria y Huámbur. Es importante anotar que la pregunta del watuchi en los tres casos se hace en quechua y la respuesta se da en castellano, lo cual

de alguna manera nos sugiere que para estos hablantes hay mayor “polisemia” en el quechua y mayor “claridad” (pero también menos riqueza de sentidos) en el castellano. En los tres casos la destreza simbólica y del dominio lingüístico bilingüe de los hablantes está comprobada porque todos llegan a adivinar el Watuchi. Lo interesante de estos Watuchikuna es la materialidad de sus imágenes, que en estos ejemplos, aparecen ligadas a la comida y el cuerpo; quizás la imagen más interesante de todas sea aquella en la que se hace la comparación de la rueca de hilar con el embarazo femenino que *“Dando vueltas no más que se empreña (moyochcaspalla chichococc)*. La asociación puede parecer absurda e incluso “grotesca” pero es en realidad una delicada manera de asociar y hablar con carnavalesco y exquisito humor de la sexualidad en un ambiente familiar y cotidiano. De esta manera el watuchi nos demuestra que la risa y la imaginación en la cultura andina puede llegar a altos grados de refinamiento a la vez que nos expresa una compleja cosmovisión ya que *“se trata de un recurso para pensar, construir sentidos y significar el mundo”* (Zavala 2002: 1936). En este capítulo el watuchi, además de un reto del cual los tres hablantes salen airoso, es una manera de dialogar y reafirman sus lazos afectivos, porque en este juego carnavalesco no hay distancia entre la lengua del pueblo y la realidad, entre el lenguaje de lo cotidiano y lo metafórico, entre lo individual y lo colectivo.

Otro elemento interesante de los textos carnavalescos, del universo cómico popular y del realismo grotesco es la presencia de esferas verbales y juegos de lenguaje que parecen alógicos o que hacen asociaciones inverosímiles donde se trazan nuevas fronteras entre las palabras y las cosas. A estos juegos que

Bajtin rastrea desde la edad media los denomina con el nombre de coq-à-lâne, o “despropósito” que “se trata de un género de sinsentido cómico, de lenguaje dejado en libertad, que no tiene en cuenta ninguna regla, ni siquiera de la lógica elemental” (2002: 381). Y que son ante todo “juegos de palabras, expresiones corrientes, proverbios, refranes, asociaciones corrientes de palabras, tomadas fuera de la rutina tradicional del lazo lógico. Una especie de recreación de las palabras y las cosas dejadas en libertad, liberadas de la estrechez del sentido, de la lógica, de la jerarquía verbal”. (2002: 382) Todas estas formas se usarían en el renacimiento y sobre todo en la obra de Rabelais, pero a pesar de la distancia temporal y geográfica, también se usan en varios momentos de la novela de J.J. Flores. Seleccionemos uno de esos momentos: en el capítulo llamado “Divagaciones”, Huámbur se encuentra una noche al pie del río Pampas, en plena frontera de los departamentos de Ayacucho y Apurímac y al no poder dormir empieza a tener ensoñaciones, o mejor dicho divagaciones de las cuales seleccionamos algunas:

La filosofía es ciencia que se refiere a una pareja de enamorados, por ejemplo, Teófilo-Sofía.

La psiquiatría es una ciencia que trata del ano, que en quechua, se llama “siki”.

La anatomía se refiere a la ciencia de preguntar a una señorita a quien se la quiere, verbigracia, Ana ¿tú, mía?

La sociología trata del socio que se porta mal en los negocios y merece ser despedido, previo arreglo de cuentas.

La ideología se refiere a la ciencia del que ideó la logia

La biología trata de la ciencia del que violó la logia.

La fisiología trata del hombre, que por oficio, elogia a cualquiera.

La cosmografía se refiere a don Cosme que no fía en su mujer.

La genealogía es ciencia que se refiere al mal genio de la humanidad.

Es interesante ver como Huámbur empieza a divagar a partir de términos y disciplinas científicas, que se suponen que son el sùmmum de la racionalidad y

la lógica, y los convierte en “despropósitos”, es decir en asociaciones “alógicas” que sólo se hermanan por asonancias o similitudes sonoras. El narrador intenta hacer lecturas etimológicas que en realidad no son más que pretextos para carnavalizar y burlarse de las disciplinas y la lógica moderna. Ya sea aludiendo topográficamente al mundo “inferior” o “bajo el vientre” de la sexualidad, como cuando convierte a la psiquiatría que es una disciplina de lo “elevado”, es decir de “la mente”, en una disciplina que se preocupa por “lo bajo”, es decir por el ano. O convertir a la anatomía en una ciencia de la seducción amorosa y el deseo sexual. O convertir a la disciplina que se dedica a los universales problemas del cosmos en la disciplina que se preocupa de los particulares problemas de don Cosme. De esta manera *“la coexistencia, por efímera que sea, de estas palabras, expresiones y cosas, fuera de las condiciones corrientes, tiene por efecto renovarlas, descubrirles la ambivalencia y la multiplicidad de significaciones internas que les son inherentes, así como las posibilidades que contienen y que no se exteriorizan en las condiciones habituales”* (Bajtín 2002: 382)

Otro juego de lenguaje carnavalesco que encontramos en la novela y que también Bajtín encuentra desde la edad media es aquel denominado como “fárrago” y que *“se trataba de poesías formadas por un montaje sin sentido, de palabras ligadas por asonancias o rimas, y que no poseía ningún vínculo de sentido o unidad de tema”* (2002:381). Así en las estrofas que hemos seleccionado del siguiente poema podemos observar que la única ligazón entre ellas parece ser la asonancia ya que el sentido se pierde en un montaje tan absurdo como humorístico:

*Mi amada negra Rosa:
Ayer no has ido a la esquina;
Anoche fui a la cocina
y me asustó una raposa.*

*Quisiera decirte a solas,
Una cosita que pienso;
Siento olor a incienso;
Una vez tuve dos pistolas.*

*¿De mi último encargo te acuerdas?
Cuidado, chica, con olvidarte;
Mi guitarra no tiene cuerdas
Hay habitantes en el planeta marte.*

De esta manera en *Huámbur* se llega a momentos en los cuales los juegos verbales se vuelven inéditos e inclasificables, puro juego de palabras, texto de placer que se vuelve puro texto de goce (Barthes 1987), oralidad desatada y exacerbada donde el significante parece liberarse de todo significado y rompe con toda representación y sentido, onomatopeya y música verbal, como en el delicioso capítulo en el cual *Huámbur* comienza a recordar las caricias de su amada Aledaida:

Recuerdo, con suma ternura, de alguno de sus dichos.

Para hacerme dormir:

“Chis”

Para hacerme orinar

“Piss”

Para mandarme al excusado

“Amm”

Para hacerme sentar

“Ta”

(...)

*A veces, se le ocurría también hacerme bailar con tonaditas y palabras caprichosas, nacidas de su excesivo cariño, tomándome de las manos
“Tamba-tambam, batam-batam, sayraka-sayraka, pakchicha-pakchin, pakchi, pakchin, wallankachan-wallankachan”*

Estamos ante un texto de exquisita oralidad que Barthes denominaría también como *“escritura de alta voz”* es decir una escritura cuyo *“objetivo no es la claridad de los mensajes”* sino *“lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de una piel, un texto donde se pudiera escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes”* (1988: 109). Pero lo interesante del texto citado es que oscila entre el texto de placer que *“proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura”* (1987: 25) y el texto de goce que *“hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector (...) pone en crisis su relación con el lenguaje”*(1987:25). Así Huámbra recuerda el significado de las acciones de su amada, pero sus significantes (o lo que Barthes denominaría su “significancia”) son tan sensuales, musicales y onomatopéyicos que escapan a un sentido único y se vuelven puro goce. Así en el fragmento citado el último párrafo es mitad onomatopeya (texto de goce), mitad quechua (texto de placer) y los profesores Aliaga y Palomino lo traducen así: *“tamba-tambam, batam, batam, párate, párate, échate, túmbate, cuélgate, cuélgate”*. De esta manera la literatura se vuelve oralidad y música, y como Aledaida a Huámbra, nos invita no sólo a leer (con placer) sino a bailar (y gozar) con sus significantes.

Sin duda pocos textos en la literatura peruana tienen esta libertad para jugar con el lenguaje, rescatar la oralidad andina e inscribirla dentro del espacio literario para de esta manera carnavalizar la literatura, y causar a la vez placer y goce; en este sentido la estrategia textual de Huámbra supera a los indigenismos monológicos presentándonos toda una polifonía de hablas y

lenguas vivas, aunque también en conflicto, en un espacio de diglosia y bilingüismo. Un lector desubicado podría considerar algunos de estos textos como “vanguardistas”, pero la libertad del lenguaje de esta novela no viene de la ironía moderna sino que hunde sus raíces en las oralidades y el humor de una cultura popular que en nuestro país aún se encuentra vital y resistente. En *Huámbur* escuchamos las voces subalternas y populares, de indígenas y mestizos, no constreñidas o “traducidas” sino vivas y cuestionando los lenguajes oficiales, creando una cultura celebratoria y alternativa a los canones literarios vigentes. De esta manera, las estrategias textuales de *Huámbur* y su lenguaje libérrimo siguen anunciando el presente y el futuro de una cultura popular, anticanónica y utópica que se encuentra en busca de su espacio en una nueva nación literaria que a su vez podría llegar a ser una nueva nación política.

CONCLUSIONES

Un hombre que posee el lenguaje posee por contrapartida el mundo expresado e implicado por ese lenguaje. Y a esto queremos llegar: en la posesión de un lenguaje hay una extraordinaria potencia

Frantz Fanon

Uno de los objetivos de esta tesis ha sido demostrar como *Huámbur Poetastro Acacau Tinaja* es un texto absolutamente atípico y original cuyo rescate y revaloración es todavía una tarea pendiente pero necesaria. El uso carnavalesco, festivo y libertario del lenguaje y las hablas subalternas y populares lo convierten en una especie sui generis no sólo dentro del indigenismo peruano sino dentro de nuestro canon literario mismo. Su heterogeneidad no sólo está en el diverso registro e inscripción literaria de hablas y sociolectos, en sus complejos niveles de diglosia y bilingüismo, sino también en la diversidad de estilos, prácticas discursivas y géneros “literarios” que utiliza. En *Huámbur* se intercalan cartas, poemas, divagaciones filosóficas, testamentos, adivinanzas, huaynos, insultos rituales, discursos solemnes, procacidades burlescas, onomatopeyas, textos de placer y textos de goce donde se logra, como en muy pocos textos de nuestro canon literario, aquella “función utópica” que Roland Barthes reclamaba a la literatura. Un espacio literario que confronta al espacio social “según la verdad del deseo” cuya “libertad es un lujo que toda sociedad debería procurar a sus ciudadanos: que haya tantos lenguajes como deseos; proposición utópica puesto que ninguna sociedad está todavía dispuesta a aceptar que existan diversos deseos” (1987: 130).

Esta utopía de la lengua contenida en *Huámbur* anuncia también una utopía social. Como bien lo ha señalado Jameson (1989) todo texto literario como toda conciencia de clase contiene una pulsión utópica en su inconsciente político que lo lleva a buscar una sociedad igualitaria y sin jerarquías. En *Huámbur* ese inconsciente político se desata gracias a sus estrategias carnalescas y a un sentido del humor irreverente y transgresor que cuestiona las jerarquías no sólo literarias sino sociales de la época. En la novela están cuestionadas y “destronadas” mediante estas estrategias tanto los poderes eclesiásticos -encarnados sobre todo por la grotesca figura del cura Yayala- como las autoridades locales, alcaldes, jueces y mistis hasta llegar a los cachacos y policías que persiguen a Huámbur por orden del burlado sacerdote. Pero esta denuncia de los poderes feudales y locales se realiza mediante una estrategia absolutamente opuesta al indigenismo ortodoxo, ya que mientras éste representaba estas injusticias y jerarquías mediante el enfrentamiento trágico entre “naciones cercadas” una novela como *Huámbur* prefiere cuestionarlos y “denunciarlos” mediante la risa, la transgresión, el exceso y el carnaval presentes en la cultura popular andina. Los indígenas y mestizos en este texto no están representados entonces como seres mustios, sin habla y sin agencia o “enigmáticos” y sometidos frente a la opresión gamonal o eclesiástica sino como seres alegres, vivaces, llenos de humor y que negocian o se burlan perpetuamente de las hegemonías. *¿De dónde han sacado los corifeos del indianismo costeño ese tipo grotesco y falso del indio gemebundo y humilde, servil y melancólico, que se arrastra, lleno de taras morales y de incapacidades físicas, bajo el látigo oprobioso del gamonal?*” Escribió como respuesta a López Albújar el cacique cuzqueño José Ángel Escalante en un

polémico artículo llamado “Nosotros los indios” donde también sostiene: “(El indio) tiene un humorismo exquisito y depurado. Posee la visión caricaturesca de las cosas, los hechos y los hombres...¿Dónde están, pues, los signos de su degeneración?”. (1987: 43-44)

Una novela como *Huámbur* supera de esa manera los binarismos excluyentes del indigenismo ortodoxo; su representación trasciende ese monólogo subalternizador de los indigenistas y por el contrario propone un espacio textual polifónico y heterogéneo donde las distintas hablas y culturas subalternas y populares pueden ser tanto representadas políticamente como re-presentadas estéticamente. Y es que *Huámbur* apela a un lector que va más allá del lector monolingüe, criollo y paternalista del indigenismo; *Huámbur*, y aquí está una de las claves de su importancia política y estética, es un texto que busca además un nuevo lector en las clases populares y subalternas de origen andino y migrantes que se encuentran interactuando y apropiándose de la cultura letrada y la modernidad. Son aquellas clases emergentes, hablantes tanto de las lenguas nativas y las hegemónicas, las que pueden disfrutar y asumir como suyos el lenguaje diglósico y bilingüe de la novela y empoderarse culturalmente en una nación que los excluye de los poderes políticos y económicos. *Huámbur*, en su inconsciente político, apunta de esta manera a una transformación tanto del espacio literario nacional (el canon) como de su espacio social. *Huámbur* inscribe literariamente los elementos carnavalescos, humorísticos y orales presentes en la cultura popular andina y propone una literacidad nueva, de carácter híbrido, polifónico y subversivo frente al canon, frente a lo considerado como “alta literatura” o “cultura letrada”. *Huámbur*, como

muchos años después *El zorro de Arriba y el zorro de Abajo* de Arguedas, con su escritura utópica, diglósica y bilingüe nos propone una nueva literacidad, una nueva “hegemonía” donde por fin las clases populares andinas (y amazónicas) modernas, los bilingües y las culturas subalternas recientemente alfabetizadas, puedan encontrar una voz y forjar de esta manera una verdadera literatura popular, una nueva “nación literaria” (y también política) más democrática y verdaderamente plurilingüe y multicultural.

Creemos que un texto como *Huámbur* muy pronto tendrá el lugar que se merece dentro del canon literario peruano. Pero es seguro que otros textos, tanto regionales como capitalinos, de culturas originarias como urbanas, del pasado como del presente, híbridos y heterogéneos, aparecerán o se redescubrirán y serán estudiados y serán reivindicados. Un país con tanta pluralidad y riqueza lingüística y cultural como el Perú y su institucionalidad literaria no pueden seguir siendo construidos desde cánones excluyentes, donde existe una “lengua mayor” o una cultura letrada y oficial que subordine a las otras. Para terminar quisiera retomar las reflexiones de Deleuze y Guattari cuya idea de una “literatura menor” que actúa dentro de una “lengua mayor” nos puede ayudar a iluminar otros caminos para estudiar las relaciones entre literatura y sociedad, pues como estos dos últimos sostenían: *“la máquina literaria revela una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos: la literatura es cosa del pueblo.* (1970: 30)

Recapitulando entonces lo sostenido a lo largo de esta tesis podemos concluir que:

1. *Huámba Poetastro Acacau Tinaja* es una subversión del paradigma indigenista ortodoxo. A diferencia de las novelas indigenistas de su época, en la novela de J.J. Flores sí podemos encontrar una inscripción literaria del habla y la oralidad del subalterno indígena y mestizo andino.

2. Esta inscripción literaria de la oralidad andina y subalterna se logra en primer lugar gracias a una compleja estrategia de bilingüismo y diglosia que alterna entre el quechua y el castellano pero que requiere sobre todo a un lector conocedor de ambas lenguas y de la cultura andina; lector que fue ignorado por el indigenismo ortodoxo pero que la novela de J.J. Flores propone como su principal receptor.

3. *Huámba* es un texto que supera en el espacio literario la dialéctica entre subalternidad y hegemonía, entre la re-presentación y la representación, entre lo estético y lo político a través de una escritura híbrida, dialógica y heterogénea. Los dualismos y esencialismos del indigenismo ortodoxo se desvanecen ante una propuesta literaria donde lo popular se vuelve hegemónico y donde el subalterno tiene agencia y voz.

4. El indigenismo ortodoxo no sólo está subvertido en tanto lenguaje y representación de las hablas subalternas. El mundo social representado en él también nos muestra un mundo andino donde las relaciones jerárquicas de

raza, género, poder y clase están cuestionadas por el humor carnavalesco presente también en la cultura andina y de los subalternos indígenas y mestizos peruanos.

5. La "carnavalización literaria" en Huámbur no sólo se da a nivel temático, de escenas aisladas o de personajes. La recreación de la fiesta y el carnaval, la presencia del humor y el realismo grotesco en esta novela no son elementos "añadidos" sino la matriz misma de su lenguaje, lo primordial en su estrategia textual y de su construcción narrativa.

6. *Huámbur* es una novela carnavalesca ya que intercala distintos géneros literarios, entremezclando prosa y poesía, parodias, cartas, textos solemnes y humorísticos, jergas locales, hablas vivas y formales. Esta heterogeneidad de estilo y polifonía es característica compartida por todas las grandes obras de la literatura carnavalesca y humorística universal.

7. *Huámbur* confronta el canon literario peruano al ser una obra menor y marginal dentro de éste pero que contiene la posibilidad utópica de poder llegar a un nuevo público lector migrante, bilingüe y emergente; público que en esta época de movilidad y migraciones ya no es elitista ni difícil de encontrar.

Huámbur deja abierta así la posibilidad de un nuevo canon literario más acorde con la realidad pluricultural y multilingüe de nuestro país

BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, Élmer, Palomino, Víctor. “Huámbra...” Una novela de fortunas a modo del autor. Ayacucho, Digital Graphics, 1999

Bajtin, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid, Alianza, 1988

Problemas de la poética de Dostoievski. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993

Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus, 1991

Barthes, Roland. El Placer del texto y Lección inaugural. México, Siglo XXI, 1987

Benjamin, Walter. Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. México, Planeta, Monte Ávila, 1986

Beverley, John. Subalternidad y representación. Madrid, Iberoamericana, 2004

Bhabha, Homi. El lugar de la cultura. Buenos Aires, Manantial, 2002

Butler, Judith. El género en disputa : el feminismo y subversión de la identidad. México D.F., Paidós, 2001

Cadena, Marisol de la. Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco. Lima, IEP, 2004

Cornejo Polar, Antonio. Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima, Horizonte, 1993

“Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”. En Revista Iberoamericana. 1996

Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista. Lima, Losantay, 1980

Coronil, Fernando. Listening to the subaltern postcolonial studies in the poetics of neocolonial states. En: Chrisman and Parry eds. *Postcolonial theory and criticism*. Cambridge, Brewer, 2000

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Kafka, por una literatura menor. México, Era, 1998

Escajadillo, Tomás. La narrativa indigenista peruana. Lima, Amaru Editores, 1994

Flores Galindo; Alberto, Burga, Manuel. Apogeo y crisis de la república aristocrática. Lima, Rikchay, 1981

Flores, J.J. Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja. Lima, Rímac, 1933

Flores, J.J. Huámbur: Poetastro Acacau Tinaja. En: Apurímac, Lima, Atlántida, T II, pp 7-114

Flores, Víctor. El discurso Carnavalesco en Huámbur Poetastro Acacau Tinaja de J. José Flores. Lima, ANR, 2008

Gaignebet, Claude. El carnaval : ensayos de mitología popular. Barcelona. Alta Fulla, 1984

García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1989

Gramsci, Antonio. La formación de los intelectuales. México, Grijalbo, 1967

Escobar, Alberto. Arguedas o la utopía de la lengua. Lima, IEP, 1984

Huamán, Miguel Ángel. Fronteras de la escritura, discurso y utopía en Churata. Lima, Horizonte, 1990

Jameson, Fredric. Documentos de cultura, documentos de barbarie. Madrid, Visor, 1989

Lienhard, Martin. Cultura Andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última obra de Arguedas. Lima, Horizonte, 1983

La voz y su huella. Lima, Horizonte, 1992

Mariátegui, José Carlos. Siete Ensayos de interpretación de la realidad nacional. Lima, Amauta, 1971

La novela y la vida. Lima, Amauta, 1970

Maggio, J. Can the subaltern be Heard? Political theory, translation and representation. En: Alternatives: Global, Local, Political, Oct-Dec, 2007

Marcone. Jorge. La oralidad escrita. Lima, PUCP, 1997

Matta. Roberto Da. Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2002

Rivarola, José Luis. Para la historia del español de América : parodias de la "lengua de indio" en el Perú (ss. XVII-XIX) En: Lexis: revista de lingüística y literatura -- Vol. 11, no. 2 (Dic. 1987)

Spivak, Gayatri. ¿Puede hablar el subalterno? En: Orbis Tertius -- Vol. 3, no. 6 , 1998

Scattered speculations on the subaltern and the popular En: Postcolonial studies --Vol. 8, No. 4 (2005)

Ubilluz, Juan Carlos. El fantasma de la nación cercada. En: Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política. Lima, IEP, 2009

Vich, Víctor. El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú. Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2001

Vich, Víctor; Zavala, Virginia. Oralidad y Poder. Bogotá, Norma, 2001

Zavala, Virginia. (Des)encuentros con la escritura: escuela y comunidad en los andes peruanos. Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2002

Raymond Williams. Marxismo y literatura. Madrid, Península, 1980

Varios. La polémica del Indigenismo. Lima, Mosca Azul, 1987

Varios. Debates Post-Coloniales. Una introducción a los estudios de subalternidad. La Paz, Sierpe, 1999