

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”* (tiyatiyacuyllañam 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 carnavalesca 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 carnavalescas 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 carnavalesco y que realiza aquí una estrategia "destronadora" y de "degradación" que comienza con el

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 “mucha nohecita” (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 *Huámba* 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 Huámbra 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 Huámbra, 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 Huámbra, ¿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 Huámbra

-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 Huámbra. 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 carnivalizar 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. “Huámbar...” Una novela de fortunas a modo del autor. Ayacucho, Digital Graphics, 1999

Bajtín, 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 theoría 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