UCL Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

FIAL
Un éventail de formations, une multitude d'horizons

Naturaleza y cultura en la literatura andina contemporánea

Análisis socio-ecocrítico de *Los ríos profundos* (1958) y *Rosa Cuchillo* (1997)

Mémoire réalisé par
Raphaëlle Bernard

Promoteur(s)
Geneviève Fabry

Année académique 2017-2018
Master en langues et lettres modernes, orientation générale à finalité langue des affaires

Agradecimientos

En primera instancia agradezco a la profesora Geneviève Fabry, que me aconsejó con una afable dedicación a lo largo de la tesina. También le agradezco por sus ganas de transmitir a sus alumnos sus conocimientos y su pasión por la literatura hispanoamericana. Me permitió descubrir un mundo literario cuyas palabras nunca dejarán mi lado.

A Joséphine Legros, quien me apoyó en lo que otras personas jamás me ayudarían. Mis palabras no alcanzan cuando la amistad desborda el alma.

También le agradezco a mi familia, por ser una fuente infinita de amor, confianza y risas.

Finalmente, les doy las gracias a todas las personas que encontré estos últimos años; estos encuentros me inspiran y me incitan a dar lo mejor de mí mismo en cualquier momento.

Indíce de materia

I. Introducción 5

I.II. ¿Por qué estudiar el impacto medioambiental en la literatura latinoamericana? 5

I.II. Presentación del corpus y estado de la cuestión 7

I.III. Pregunta de investigación y estructura 11

II. El marco teórico y contextual : ecocrítica y literatura peruana 12

II.I. Descripción de la perspectiva crítica: orígenes, teorías y debates 12

II.II. Primeras aproximaciones latinoamericanas al tema medioambiental 17

II.III. La literatura peruana: entre heterogeneidad, transculturación y conflictos 20

a. Transculturación y heterogeneidad cultural 21
b. José María Arguedas 23
c. Historia peruana reciente: los estragos de la revolución senderista 24
d. Oscar Colchado Lucio y *Rosa Cuchillo* 26

III. Ánalisis del espacio 28

III.I. El espacio novelesco: dimensión referencial y narrativa 28

a. Los espacios abiertos frente a los espacios cerrados: consideraciones espaciales 28
b. La estructura narrativa: núcleo de la fluidez de relato 35

III.II. El espacio narrativo: dimensión simbólica 40

a. El espacio en contacto con la(s) cultura(s) humana(s) 40
b. Las novelas a través el prisma de la cosmovisión andina 49
c. El encanto andino: elementos mágicos en la música y la naturaleza 52

IV. El marco teórico y contextual : ecocrítica y literatura peruana 61

IV.I. Discrepancias sociales: el motín y el Sendero Luminoso 61

IV.II. Las mujeres en las novelas: acercamiento al ecofeminismo 70

IV. III. Los animales como vínculos simbólicos 75

IV.IV. Desde la naturaleza hacia una experiencia mítica: presencia de dioses 79

a. Cosmovisión andina y fe católica: ¿oposición o complementariedad? 80
b. Los dioses y sus ecos en la naturaleza 83

V. El marco teórico y contextual : ecocrítica y literatura peruana 86

V.I. El bilingüismo quechua-español de la transculturación 87

V.II. Las palabras de la naturaleza 96

Conclusión: puentes hacia el mundo 100

Apéndice 105

Bibliografía 107

A RAFAEL ALBERTI

Tú vives porque siempre fuiste un dios milagroso.
A nadie más que a ti te buscaron, querían
devorarte los lobos, romper tu poderío.
Cada uno quería ser gusano en tu muerte.

Pues bien, se equivocaron. Es tal vez la estructura
de tu canción, intacta transparencia,
armada decisión de tu dulzura,
dureza, fortaleza, delicada,
la que salvó tu amor para la tierra.
[…]
Sí, de nuestros destierros nace la flor, la forma
de la patria que el pueblo reconquista con truenos,
y no es un día solo el que elabora
la miel perdida, la verdad del sueño,
sino cada raíz que se hace canto
hasta poblar el mundo con sus hojas.
Tú estás allí, no hay nada que no mueva
la luna diamantina que dejaste.

(Pablo Neruda, Canto General: XII.II)

> *Yo también soy irremediablemente (¿y felizmente?) un confuso y entreverado hombre heterogéneo.*
> Antonio Cornejo Polar (1994: 24).

Introducción

I.I. ¿Por qué estudiar el impacto medioambiental en la literatura latinoamericana?

El Perú. Entre costa y cordillera. Entre ríos y cañones. Entre halcones y serpientes. Entre el pueblo y su tierra. Entre indígenas, criollos y blancos. Entre castellano, quechua y aymara.
El Perú de ayer y hoy: 32 280 640 habitantes. 10 000 000 de quechua-hablantes. Entre reivindicación y represión. Entre Tupac Amaru y el Sendero Luminoso. Entre violencia del Estado y violencia terrorista. "El Perú" entre comillas.
El Perú entre dos mundos.

Es cierto, leer a América Latina significa abrirse a una pluralidad de gente, culturas y costumbres, pero también a una biodiversidad inmensa: aún hoy en día se sigue descubriendo diversos tipos de animales, plantas y terrenos. Dentro del conjunto de los países latinoamericanos, no se puede ocultar la riqueza pluridimensional del Perú. Mezclando territorios costeños, altiplanos, selva y sierra andina (porque es atravesado por la Cordillera de los Andes), el país posee una impresionante serie de testimonios del pasado inca. Al lado de los famosos Machu Picchu, Sacsayhuamán, la ciudad histórica de Cuzco u Ollantaytambo, aparece otro tipo del legado inca: la tradición de los indígenas. En el Perú, los pueblos indígenas que quedan viviendo mayoritariamente en las zonas andinas y en los centros urbanos son un testigo vivo de la tradición Inca, gracias a su idioma, (el quechua, así como el aimara), su constante fe en numerosos dioses de la cosmovisión andina y sus tradiciones de vida. De acuerdo con lo que hemos de demostrar a lo largo del trabajo, la cultura andina sigue siendo imprescindible en el Perú contemporáneo. Desde un punto de vista literario, el Perú es la cuna de muchos escritores gozando ahora de una fama internacional, como, por ejemplo, Mario Vargas Llosa, César Vallejo, José Carlos Mariátegui y Ciro Alegría. En suma, podemos recopilar las palabras de José María Arguedas, autor analizado en este trabajo, a propósito de su tierra de nacimiento:

> "[considero] el Perú como una fuente infinita para la creación. […] No, no hay país más diverso[1], más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores." (1996: 68-69)

[1] *Todos los subrayados son nuestros.*

Resumiendo, al lado del abigarramiento cultural del Perú se halla una diversidad de fauna y flora que desde siempre influyó en la tradición del país, como lo hemos de averiguar a lo largo del presente análisis. Más que en otros países latinos, la diversidad del Perú entusiasma la capacidad humana de creación, abriendo de ahí las puertas para una aproximación nueva y pluridimensional a su patrimonio cultural: una aproximación ecocrítica.

En cierto sentido, su entorno define al ser humano. La naturaleza impregna su vida: sea en su hermosura como en su destrucción, cautiva al hombre. Por lo tanto, una consciencia de lo natural está presente en la producción literaria, aún más desde que el hombre se ha dado cuenta del peligro que representa por la biodiversidad mundial. Y no sorprende que los críticos literarios de esas últimas décadas sintieran la necesidad de integrar en sus análisis una perspectiva ecológica. Es lo que se llama hoy la "ecocrítica literaria", o en inglés *Ecocriticism*, tal cual ha sido definido por Glotfelty como sigue: "El estudio de la relación entre el ser humano y lo natural como ha sido reflejada por la literatura"[2] (1996: XV). Se podría resumir en que la ecocrítica se enfrenta con un problema contemporáneo mayor, es decir, la lucha por la protección del medio ambiente. Lejos de las teorías bastante abstractas y heteróclitas ecologistas y sociales, la ecocrítica se basa en un corpus literario, lo que amplía su difusión. Suberchicot (2012) plantea efectivamente que la ecocrítica despierta una reflexión del lector y le invita a cuestionar su comportamiento frente a la naturaleza. Garrard (2004) añade:

> El interés de la ecocrítica es que permite difundir la preocupación medioambiental en la sociedad. Diciéndolo de otro modo, un debate científico se convierte en un problema más amplio, ya que despierta las consciencias gracias a la política, los medias y la cultura popular. (2004:6)[3]

Teniendo en cuenta la articulación de las reivindicaciones culturales y de los intentos de protección del medio ambiente, se propone ofrecer al lector una lectura ecocrítica de dos novelas del neoindigenismo peruano.

[2] [Cita original en inglés]: "The study of the relationship between the human and the non-human as it is depicted by literature". *Todas las traducciones son nuestras*

[3] [Cita original en inglés]: Ecocriticism's interest lies in the fact that it enables the diffusion of environmental concern within society. In other words, a scientific debate is now turned into a widely-perceived problem, raising awareness through politics, medias and popular culture.

I.II. Presentación del corpus y estado de la cuestión

El trabajo intenta contrastar una novela clásica peruana escrita a mediados del siglo XX -*Los ríos profundos*, de José María Arguedas, con otra novela, también peruana, pero publicada al fin del siglo XX -*Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio. Ambas novelas cuestionan el problema indígena, pero están separadas por unos cuarenta años. Sobre todo, están separadas por una revolución de inspiración marxista que ocurrió en el Perú en los años 80 y 90. Las separan unos actos de revolución, mejor dicho, los actos terroristas del grupo Sendero Luminoso.[4] Recapitulando, como fueron escogidas una novela de 1956 y otra de 1997, nos resulta interesante preguntarnos si acaso se puede destacar una evolución en cuanto a la visión socio-ecológica que proponen.[5] Este posible contraste ha de ser indagado más tarde en los diversos capítulos.

Otro punto importante es que ambas novelas están ubicadas en los Andes y la sierra peruana. El paisaje serrano es un ecosistema riquísimo en el que se basó la cosmología andina, iniciada por las civilizaciones arcaicas, anteriores a la civilización inca. No obstante, dada la biodiversidad y los lazos culturales, se nota una ausencia crítica de interés académico por los Andes. En efecto, parece que numerosos escritores y críticos literarios prefieren enfocarse en la selva. "La novela de la selva" ha sido masivamente analizada, por un lado, a causa de la atracción del hombre por este desconocido espacio al murmurio tan hechizante como peligroso. Por otro lado, hay que mencionar la amenaza dominando la Amazonia y sus selvas. Aunque la Amazonia sea clasificada "selva primaria" (acompañando la selva congoleña e indonesia), su extensión y, por consiguiente, la biodiversidad que alberga va reduciéndose a lo largo de los años. A modo de ejemplo, Isabella Teixeira, la ministra brasileña de medio ambiente afirma que "4.848 km cuadrados de selva amazónica fueron destruidos entre agosto de 2013 y julio de 2014", por causa de la deforestación para la ganadería y la agricultura intensiva.[6] Por lo tanto, puede que muchos autores y críticos hayan elegido escribir sobre la Amazonía para sensibilizar a la gente sobre una situación ecológica preocupante. Sin embargo, es verdad que este último argumento concierne mucho más la critica que los escritores, ya que la protección del territorio

[4] Más información en cuanto al desarrollo y fracaso del Sendero Luminoso se encuentra en el punto II.III.c. [*Todos los comentarios en nota de pie son nuestros*]

[5] La descripción del marco teórico, es decir, la crítica socio-ecológica se encuentra en el punto II.I del trabajo.

[6] Artículo disponible en línea: https://bbc.in/1kOi4w6. Recuperado el 08 de septiembre 2017.

amazónico es una preocupación reciente.[7] Volviendo al ámbito andino, es también cierto que estos últimos años, numerosos académicos y escritores peruanos habían de hacer hincapié en los Andes por medio de sus trabajos sobre las comunidades indígenas del Perú. Retomando la idea de Garrard en cuanto al poder de difusión de la crítica literaria, los críticos literarios se interesan cada vez más por el estudio del espacio de los indígenas, así como de las novelas que son relacionadas con su cultura. Este espacio en el que moran las comunidades es el ámbito de la Cordillera de los Andes: la sierra andina y sus valles fluviales. De hecho, dado que la selva peruana (y más generalmente, la selva suramericana) ya es el eje a través del que muchos críticos desarrollan sus trabajos, nos ha resultado importante tratar un tema menos discutido que la selva, pero de intensidad similar. Entonces se pondrá el foco sobre la literatura de la cordillera de los Andes (territorio peruano), concentrándose en las representaciones del macizo montañoso en dos novelas claves: *Los ríos profundos* (1956), del escritor José Marías Arguedas, cumbre de la literatura peruana del siglo XX, y, por otra parte, *Rosa Cuchillo* (1997), novela del escritor Oscar Colchado Lucio, una obra contemporánea que recibió en 1996 el premio nacional de Novela Federico Villareal.

Los Ríos Profundos indaga en la problemática de la identidad indígena en el Perú a través de la historia de Ernesto, un niño de catorce años. Después de haber pasado la mayoría de su niñez dentro de una comunidad de indios, el padre de Ernesto le deja estudiar en una pequeña ciudad, Abancay, en la que tiene que integrarse a la sociedad moderna. Entre violencia física y moral, rebelión y castigo, quechua y castellano, el niño se da cuenta de las desigualdades sociales y de la necesidad de resistencia al opresor. A pesar de que está perdiendo su contacto directo con la cultura indígena, Ernesto no deja de volver a la naturaleza para intentar recobrar este sentimiento de paz, aún más, de fuerza, que le otorgaban sus lazos con la cultura orgánica típica de las minorías.

Rosa cuchillo, por su parte, se desarrolla mediante dos narrativas simultáneas. Es decir que, por una parte, el lector descubre la historia de Liborio/Túpac, un hombre que integra el movimiento revolucionario del Sendero Luminoso. Entonces, lo seguimos en su lucha contra las Fuerzas Armadas del gobierno. Se desarrollará en qué medida el hombre personifica las reivindicaciones del pueblo mestizo campesino, que quiere lograr la independencia o, por lo

[7] Observamos que la función ecologista de la crítica literaria sería entonces poner de relieve la importancia de nuestra relación a la naturaleza por medio de una literatura que no sería primariamente ambiental. Por ejemplo, se puede muy "sencillamente" realizar estudios ecocríticos sobre *Frankenstein*, de Mary Shelley o también *Anaconda* y *Los cuentos de la selva*, del autor uruguayo Horacio Quiroga, a pesar del hecho de que ambos fueron escritos antes del despertar literario de la conciencia ecológica.

menos, el reconocimiento de su tradición y sus tierras. Por otra parte, dicha narrativa se entremezcla con otra: el peregrinaje de la madre de Liborio, Rosa Cuchillo, por "el más allá" después de haber sido testigo de la muerte de su hijo. Para expurgar sus escasos pecados, Rosa tiene que cruzar numerosos ríos sagrados hasta el río Marañon – el río candela, llegando de ese modo al Janaq Pacha – "el mundo de arriba".

Ambas novelas presentan tanto diferencias como similitudes. Por un lado, la mayor diferencia se encuentra en los asuntos de lucha social que son introducidos. En otras palabras, *Los ríos profundos* trata de denunciar las desigualdades hacia los indígenas, mientras que *Rosa cuchillo* abarca los ataques terroristas recientes del Sendero Luminoso en el Perú, entrecruzando la violencia sangrienta con el malestar de las minorías étnicas en Perú. Ergo, se puede decir que hay una variación temporal en cuanto a ambas novelas. Por otro lado, ya hemos destacado algunos temas similares que se podrían ampliar en la tesina: la imagen del río, el hecho de que ambas novelas presentan una dicotomía del mundo (un mundo real y brutal versus un mundo de paz interior, heredero de la cosmovisión de los Incas), un fenómeno común de Transculturación, …, y por supuesto, el hecho de que ambas novelas se desarrollen en el mismo ámbito: el mundo andino. Por lo tanto, el análisis intentará poner de relieve, así como relacionar, cada punto que pueda ser relevante para una lectura socio-ecocrítica.

Como ya se ha mencionado, es cierto que la ecocrítica es un área de estudios bastante reciente. La mayoría de los artículos y libros de búsqueda analizan en prioridad un corpus que sea inglés y estadounidense. Muy pocos críticos se interesaron a un corpus extranjero, ni hablar del corpus latinoamericano. Antes de examinar las causas potenciales, cabe hacer hincapié en la alta calidad de los escasos estudios. Entre otros, el libro de Nial Binns -*Desde el ecologismo hacia una ecocrítica. ¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*- , el trabajo de Gisela Heffes -*Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*-, así como la publicación de Laura Barbas Rhoden -*Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. logran brindar un esbozo muy preciso de la situación ecológica en América Latina y su literatura. Cada análisis es diferente de las demás y de hecho demuestra la riqueza del campo de estudio. Por un lado, el estudio de Barbas Rhoden da fe del uso de las representaciones naturales para plasmar el abuso del poder en algunos gobiernos latinos (2013: 59). Mientras que Gisela Heffes observa un fuerte lazo cultural relacionando la población con su entorno natural. Por lo tanto, concluye que la cultura latinoamericana no puede separarse de la naturaleza, porque esa es la tierra en la que se hunden sus raíces culturales más profundas. Heffes recuerda que la importancia de la

naturaleza impregna las escrituras ancestrales de tradición precolombina, sobre todo en el *Popol Vuh,* verdadera "Biblia" capital maya en lengua quiché (2013: 47). A pesar de tal tradición, Heffes (2013) dice que la situación actual de los estudios ecocríticos sobre un corpus hispanoamericano corresponde a la situación de la ecocrítica de corpus anglófono en los años ochenta (2013: 44).

Por lo que se refiere a la crítica literaria de ambos libros, pocos teóricos enfatizan las "características ecológicas" de las novelas. La obra de Arguedas ha sido largamente analizada en el marco de críticas sociológicas y neoindigenistas. Considerada como una novela de la transculturación, los críticos ponen el foco sobre el diálogo intercultural en la novela, pero sin destacar el aporte de la naturaleza en la generación del dicho diálogo intercultural. Guinda del pastel, *Rosa Cuchillo* parece casi ausente de la crítica literaria a pesar de haber sido galardonada del premio Villarreal en 1996. Sin embargo, el hecho de que la novela tuvo un éxito limitado al área latinoamericana no impide su difusión futura: sea sus libros infantiles con el héroe serrano "Cholito" o sea su narrativa indigenista, la obra de Colchado Lucio está adquiriendo cada año más fama. Una fama cuya resonancia despierta ahora a la crítica: en 2007, la autora Rita Gnutzmann ya analizaba a Colchado Lucio como eco de José María Arguedas en la corriente indigenista. Más, resaltaba la perspectiva política que anima al autor en su producción literaria para los adultos (2010: 388-389). Por su parte, Ortega (2008) no duda en halagar la poesía de su discurso narrativo en *Rosa Cuchillo*, diciendo que es "probablemente la mejor novela sobre la violencia terrorista y la represión militar de los 80-90" (2008: 2). Y a finales del siglo XX, el autor Tomás G. Escajadillo (1994) le designó como constituyente importante en la continuación de la corriente neo-indigenista iniciada por Arguedas y Cesar Vallejo (1997: 107). Finalmente, en estos últimos meses, el autor recibió el Premio Casa de la Literatura Peruana, por su contribución a la literatura peruana serrana. Tras una ceremonia que recorrió el aporte cultural, literario y humano que brinda la obra del peruano, el crítico Gonzalo Espino concluyó 'la magia de la lectura de Óscar Colchado consiste en que se engulle, trabaja, investiga, averigua y comienza a narrar la tradición oral andina" (Godinez: 2018). Tal difusión, reconocimiento y apreciación popular auguran un desarrollo de la crítica literaria acerca de la literatura de Colchado Lucio.

I.III. Pregunta de investigación y estructura

A la luz del estado actual de la crítica, este trabajo tiene una meta plural: primero establecer un breve recorrido del enfoque ambiental en la crítica literaria latinoamericana con el fin de que se demuestre la necesidad de los estudios ecocríticos. Después, se analizarán las representaciones de la naturaleza en ambos libros, para destacar en qué medida reflejan los problemas de la cultura andina en la sociedad peruana. Mediante un análisis combinando observación del espacio y de los protagonistas, hemos de relacionar el hombre y la naturaleza, postulando que la naturaleza podría servir de portavoz del malestar social que se desarrolla en Perú, sobre todo en las comunidades indígenas y mestizas. Resumiendo, ¿Cómo dialogan, se interconectan la naturaleza (la variedad del espacio, los animales y fenómenos climáticos) y la cultura (sus actores, el idioma y las creencias)?

El punto de partida de nuestra reflexión es el ensayo de Mario Vargas Llosa (1996) *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. En este libro, el premiado Nobel lleva a cabo una reflexión sobre la obra del autor indigenista y matiza las imágenes de convivencia que tejió el autor. Aboga por una discrepancia entre la sociedad tradicional andina que representa Arguedas y el estado cultural del Perú hoy en día:

> Ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita de la que sólo podemos asegurar con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito -con que fue fabulado- en las obras de José María Arguedas. (2004: 403)

A lo largo de su ensayo, las observaciones del escritor y crítico son fundadas e interesantes, porque relaciona el impacto del Sendero Luminoso con la pérdida de los valores tradicionales peruanos. Estima que la violencia de los senderistas y la violencia de la represión del gobierno mató a la tradición andina, ya escasamente representada. Sin embargo, Vargas Llosa elude las iniciativas culturales que rescatan al legado cultural del Perú, iniciativas que hallamos, entre otros, en la literatura de Óscar Colchado Lucio. Por lo tanto, en contrapunto del argumento de Vargas Llosa, indagaremos en la hipótesis de que las representaciones de la naturaleza alimenten una utopía que no sea arcaica sino moderna. Postulamos que ambas novelas reflejan la voluntad del Perú por ir más allá de las diferencias culturales para crear un espacio intersticial gracias a la articulación de diversos "puentes", como la visión del ámbito natural, la religión, el idioma y las reivindicaciones sociales de sexos y razas. A continuación, las páginas siguientes ofrecen unas aclaraciones teóricas y contextuales acerca de la ecocrítica y la literatura peruana.

II. El marco teórico y contextual: ecocrítica y literatura peruana

II.I. Descripción de la perspectiva crítica: orígenes, teorías y debates

La ecocrítica es una corriente crítica que apareció en los años 70. Es el resultado de la referida "revolución medioambiental" e implica el estudio literario de la relación entre el hombre y la naturaleza. El concepto de ecocriticismo puede haber surgido de la tradición pastoral como de la tradición romántica, visto que ambas están estrechamente relacionadas entre sí (Garrard: 2004: 35). Por lo que se refiere a la creación literaria española, se puede referir con la tradición pastoral en el Siglo de Oro. Por ejemplo, en la obra de Garcilaso de la Vega, a veces se desarrolla su poesía en el campo idealizado: siempre hay agua (una fuente, un río), un lugar antiguo, flores y amantes bajo la sombra fresca de un árbol. Pero, luego, el Romanticismo se aleja del Bucolismo/Helenismo y sus paisajes insulsos, los escritos románticos describen una naturaleza cada vez más salvaje e indómita, porque refleja la alienación del hombre frente a un medio ambiente que aún no entiende (2004: 40). Una naturaleza de la que el auge de la industrialización le vuelve extranjero. Este tipo de representación habrá de volver en la tradición del telurismo, como se aclara abajo (*ver II.II.*). Reaccionando contra la visión empirista de Descartes y Bacon, la cual representa la naturaleza como un complejo sistema mecánico, los poetas y artistas románticos pintan la naturaleza como una fuerza independiente, esencial a la sobrevivencia del ser humano (Binns, 2004: 10). Para ilustrar, sigue una cita del poeta británico William Wordsworth:

> Me emociono al encontrar en la naturaleza el pilar de mis pensamientos los más puros, la sanadora/el guía, la protectora de mi corazón, y alma/ de mi entero ser moral.
> Wordsworth: *Lines composed a few miles above Tintern Abbey* (líneas 107-111)[8]

Casi dos siglos después, la científica estadounidense Rachel Carson publicó "Silent Spring" (1962), considerado como un hito notable en el ambientalismo actual. Su libro planteaba la problemática del peligro de la acción del hombre sobre el medio ambiental; lo más llamativo fue que brindaba al lector un detallado resumen de las influencias nefastas de los OMG (organismos modificados genéticamente), tanto sobre la Tierra como el hombre. Lejos de haber tenido poca difusión, su ensayo despertó las sociedades e inició el debate ecologista entre los académicos, los políticos y, más generalmente, la población. Por cierto, aquí tenemos una vez más una prueba del rol de difusión de la ecocrítica cuanto a los problemas societales, sea por medio de la literatura científica o popular.

[8] Cita original: "[I am] pleased to recognise / In nature […] / The anchor of my purest thoughts, the nurse/ the guide, the guardian of my heart, and soul / of all my moral being."

Resumiendo, la ecocrítica literaria, así como la literatura ecologista (una literatura tratando específicamente de los problemas medioambientales), gozaron de una difusión temprana. A mediados de los años 80, Frederick O. Waage editó *Teaching environmental literature: materials, methods, resources*, un florilegio de trabajos de diecinueve autores para que se estableciera una obra prolija de teoría ecocrítica, y también con fines de ampliar y difundir este concepto pionero. Por lo tanto, numerosos autores consideran que el carácter muy reciente del concepto no conlleva que sea débil, sino que lo refuerza. En otros términos, el hecho de que el ecocriticismo fue creado a mediados del siglo XX permite una mejor difusión de los trabajos por el mundo: los investigadores son capaces de conectarse entre sí gracias a Internet, se incrementan centros de estudios ecocríticos[9], etcétera. Como ya ha sido mencionado en la introducción, hay una ventaja inmensa para la protección de la naturaleza en abarcar un campo tan amplio como la literatura: es decir, lo que podríamos designar como la "culturas de las masas". La ecocrítica puede efectivamente interesarse en varios tipos de literatura, incluida la literatura más popular, los "best-sellers".[10]

Volviendo a la teoría ecocrítica, otra característica que también sigue siendo el objeto de un intenso debate es la problemática de la "autonomía de la naturaleza". Con otras palabras, los críticos notan la posibilidad de una dicotomía en nuestra visión del medio ambiente. En su libro *Nature, society and environmental crisis* (2010), Charles y Carter aclaran esta dicotomía por medio de una división del propio concepto de "naturaleza". Por un lado, se encuentra una aproximación de "Nature as real" (la naturaleza de verdad), y, por otro lado, "After Nature" (la naturaleza de después). Contraponen los autores dos visiones de la naturaleza: la naturaleza totalmente independiente *versus* la naturaleza cambiada por el impacto del hombre.[11] Garrard, por su parte, no se arriesga en esta separación tan extrema: en cambio, toma distancia y propone

[9] El lector interesado podría consultar la Web de la "Asociación europea de los estudios literarios, culturales y del medio ambiente (en inglés: "European Association for the study of literature, culture & environment"): https://www.easlce.eu/

[10] Para ilustrar, la autora Sönser Brenn demostró en 2004 que se puede encontrar una consciencia ecológica en la obra del famoso autor británico J.R.R. Tolkien, El Señor de los Anillos. Argumenta que la rebelión de los "Ents" (un pueblo de árboles humanoides vivos, protegiendo los bosques) en contra de la deforestación hecha por la industria Uruk-hai de Saruman es una fuerte alegoría de nuestra situación contemporánea. Brenn habla de un « warning », un aviso de la naturaleza casi una amenaza. De hecho, la batalla final, en la que los Ents reducen a cenizas el imperio del brujo, marca los peligros de la deforestación abusiva, implicando un potencial contraataque de la naturaleza.

[11] Dicho de otro modo, la primera designación remite a una naturaleza que tenga una identidad propia frente al ser humano, que no haya evolucionado bajo su influencia. Mientras que el concepto de "la naturaleza de después" propone un medio ambiente totalmente dependiente del hombre: actuaríamos tanto sobre nuestro entorno que tendríamos un impacto decisivo sobre sus componentes (2010: 11-13).

un término medio. Garrard habla del "construccionismo", el hecho de que nuestra visión de la naturaleza está en cierta medida "construida" por nuestra cultura y al mismo tiempo existe de manera independiente al ser humano. De ahí, define el autor la naturaleza tanto como el objeto y el origen del discurso, sea ficcional o social (2004: 10). Con otras palabras, se debería entender así: nuestra perspectiva está frecuentemente restringida porque analizamos la naturaleza desde nuestra cultura, nuestra identidad humana. De hecho, nuestra visión jamás abarcará la naturaleza en toda su complejidad. Sin embargo, aún no se ha descartado que acaso podamos ampliarla. Al tener en cuenta su propia subjetividad, el hombre avanza: y poco a poco se da cuenta de que la naturaleza actúa como un ser independiente, pero que debe una gran parte de su sobrevivida a sus criaturas, tantos los seres humanos como la fauna y la flora. De acuerdo con esta opinión, Latour (2013) subraya la posibilidad de una "interrelación". ¿Cómo? Según este autor, nuestra cultura y la naturaleza conversan: tienen lazos fuertes ya que las fuerzas humanas influyen las fuerzas no humanas y viceversa (2013: 24). Para ejemplificar de una manera muy simple, la naturaleza nos da las materias primas que necesitamos para comer, calentarnos, vestirnos, … A cambio, cuidamos a la tierra y sus animales, la protegemos de las influencias nefastas (emanando muy frecuentemente de otras culturas humanas). Desde este punto de vista, el hombre no siempre tiene una mala influencia, pero es verdad que los daños hechos sobre la naturaleza provienen a menudo del hombre. Es la razón por la que ahora se buscan soluciones y alternativas para disminuir nuestro impacto sobre la naturaleza, pero también sobre nuestros mismos. Entonces, el punto de vista que se adopta en este análisis es que la naturaleza no sólo es una herramienta de análisis, sino también un ser independiente de la acción del hombre.

Cuando uno trata de enfrentarse con los problemas sociales y culturales, a menudo nos referimos a los "estudios culturales". Arriba, hemos demostrado la interrelación en la(s) cultura(s) humana(s) y la tierra. De hecho, nos parece que podríamos estudiar las representaciones de la naturaleza con una mirada sociológica, con el fin de mezclar los estudios culturales y ecológicos. Ahora se aclarará el origen, los rasgos y la aplicación de esta "socio-ecocrítica", que combina estudios culturales y naturales.

Dado que la relación del hombre con la naturaleza ha experimentado cambios a lo largo del tiempo, Greg Garrard concluye que el análisis ecocrítico aproxima la naturaleza a la literatura gracias a lo que llama "eco-filosofías":

> Cada ecofilosofía entiende la crisis medioambiental a su manera, poniendo de ahí el foco sobre aspectos que favorecen soluciones propicias o que amenazan sus valores las más intrinsecas. Por lo tanto, se suggiere una míriada de posibilidades políticas. Además, cada eco-filosofía

> podría crear las bases de una mirada ecologica diferente, que tuvieran fuentes específicas o también afinidades culturales y aversions. (2004: 16)[12]

Cada eco-filosofía, o *ecofía*[13] se encarga de un particular tipo de pensamiento, oscilando desde la "Cornutopia" – el hecho de que uno niegue el cambio climático y la necesidad de proteger la naturaleza, hacia lo que designa como el "Environmentalismo"- reflejando el comportamiento de un ser concientizado, pero que no se atreverá a cambiar radicalmente su modo de vida. En fin, una actitud más intensa en cuanto al peligro medioambiental y nuestra acción para salvar la biodiversidad se encuentra bajo la apelación "Ecología profunda" (2004: 17-21).

Uno de los conceptos derivados de la Ecología profunda se llama "Social ecology" (La ecología social), o en otros términos "ecological Marxism" (el marxismo ecológico). Este concepto trata de abarcar un marco tanto sociológico como ecocrítico, argumentando que el daño medioambiental se interrelaciona con el daño que se hacen los humanos entre sí, por culpa de la ausencia de diálogo entre las diferentes culturas. Es verdad, se podría argumentar que los estudios sociológicos no tienen nada que ver con la naturaleza y han de mantener una visión antropocéntrica en su análisis. Pero Carter y Charles (2010) recalcan en el papel imprescindible de la sociología para entender mejor esta correlación entre el hombre y su entorno. Es decir que, tal como lo hacen los críticos literarios, los sociólogos añaden otra perspectiva a las discusiones ambientales, que a menudo revisten un registro y un enfoque demasiado científicos (2010: 1). Otra característica muy interesante se encuentra en su designación de la naturaleza como un "producto histórico":

> Los procesos industrializadores, y los daños medioambientales que provocan, hicieron que la naturaleza se volvió "producto histórico". Además, la destrucción de la naturaleza es hoy en día parte integrante de la dinámica social, política y económica (Beck, 1992: 80). Eso [Beck] le designa como la "societalización" de la naturaleza. La aparición de un amenaza global, social, económica y medical para la población favorece el auge de nuevos conflictos globales, sociales, políticos y económicos. De hecho, los problemas medioambientales se vuelven problemas sociales con riesgos potenciales para el futuro de la democracia (2010:11). [14]

---

[12] Versión original: Each approach understands environmental crisis in its own way, emphasising aspects that are either amenable to solutions in terms that it supplies or threatening to values it holds most dear, thus suggesting a range of political possibilities. Each one, moreover, might provide the basis for a distinct ecocritical approach with specific literary or cultural affinities and aversions.

[13] Así designadas por G. Bula y R. Bermúdez (2009).

[14] Versión original:

> Industrial processes and the environmental degradation that they cause have resulted in nature becoming "a historical product". Moreover, the destruction of nature becomes an integral part of the social political and economic dynamic (Beck, 1992:.80). This he calls the "societalisation" of nature, which, through the creation of global, social, economic and medical threats to people gives rise to a newly emergent social, political and economic conflicts. Environmental problems thereby become social problems with attendant "risks" for the future of democracy.

Entonces, este argumento de una "societalización de la naturaleza" se junta con la descripción del "marxismo ecológico" de Garrard: dice él que ahora no se puede seguir con una perspectiva antropocéntrica del mundo, sino implementar un sistema que tenga en su seno la naturaleza. Dice que existe una correlación entre el daño ambiental y este sentimiento de alienación dentro de la clase obrera (2004: 29). De ahí, los estudios socio-ecológicos tienen una meta doble: por un lado, alcanzar unas mejores condiciones de vida para cualquier ser humano y, por otro lado, subrayar la importancia de una manera de vivir más respetuosa del medio ambiente. En adición, Garrard destaca que los problemas ambientales podrían originar de la tendencia humana en implementar sistemas de dominación entre las diferentes etnias de la Tierra (2004: 26) Es decir, la "jerarquía opresor-oprimido"entre las diferentes culturas humanas había de trasladarse a la relación hombre-naturaleza, causando el daño medioambiental de hoy. Como ha sido demostrado arriba, y ha de ser discutido más tarde, la cultura de los indígenas está estrechamente entretejida con la naturaleza en América Latina. En su libro, *La ecología del Sur*, Taleb (2014) deja bien clara la importancia de la relación entre las minorías étnicas y la naturaleza. Resumiendo, da cuenta de las luchas indígenas en Brasil, en India y en Africa (2014: 45-76), y el autor concluye estableciendo una analogía entre la amenaza de las numerosas identidades indígenas y los daños ambientales (2014: 45).

Por lo tanto, ha resultado lógico interesarse por la relación entre la lucha por la igualdad de los diferentes estratos sociales y la protección de la naturaleza. Ahora, es interesante averiguar que la literatura hispanoamericana aboga por esta relación constructiva, siendo de ahí el modo de expresión de dicha problemática socio-ecocrítica.

II.II. Primeras aproximaciones latinoamericanas al tema medioambiental

Las variaciones lingüísticas, la relación ambigua de los escolares hispanohablantes con sus colegas ingleses, así como la inestabilidad social y política del continente son unas de las razones que podrían justificar la escasez de los estudios ecocríticos sobre un corpus latinoamericano. Pero dicha escasez no implica que tenga la naturaleza un papel débil en la tradición literaria hispanoamericana. Aún más, el medio ambiente no es representado como el mero "decorado del teatro humano" (2009: 30). En cambio, *un sentido de lo natural* impregna numerosos géneros de la tradición literaria en América Latina. En los próximos párrafos, se propone mencionar algunas corrientes literarias y obras claves que otorgan un tratamiento específico al medio ambiente.

Aún más en la literatura latinoamericana, la naturaleza ha sido representada de maneras muy varias, pero se diría que los más notables hitos literarios de su importancia aparecieron entre 1880 y 1930, a modo de consecuencia de la miríada de movimientos modernizadores que irrumpe en la tradición literaria. Antes del siglo XX, poca atención se dedicaba al entendimiento de la naturaleza como parte integrante de la vida humana. Dicho sea de paso, los trabajos del científico y explorador alemán Alexander Von Humboldt (1769-1859) subrayan esta escasez de consciencia ecologista, por el carácter completamente novador de su modo de pensamiento. El científico propuso, entre otras, ciertas iniciativas hacia la comprensión de la naturaleza que fueron juzgadas como descabelladas por la mayoría de los científicos, Sin embargo, su pensamiento se refleja ahora en los postulados básicos de científicos como biólogos y ecologistas. Andrea Wulf (2015) resume:

> [durante su viaje por los Andes] Humboldt estaba recolectando las informaciones que necesitaba para explicar la naturaleza como un conjunto unido. Si la naturaleza era una red de vida, el aventurero no podía considerarla solo como un botánico, un geólogo o un zoólogo. Requería de datos acerca de todo y de todas partes, porque "las observaciones de las regiones más diversas deben ser comparadas entre ellas". […] Humboldt era el primero que decidió vincular el colonialismo y la destrucción del medio ambiente. De manera repetida, sus reflexiones volvían al concepto de la naturaleza como una compleja red de vida, pero también consideraba el papel del ser humano dentro de ella. Había visto los daños causados por los españoles que intentaron controlar con una presa los desbordamientos anuales del río Apu. […] Discutió acerca de la naturaleza, problemas medioambientales, el poder del imperio y políticas; cada uno en relación con el otro. Criticó la repartición terrenal injusta, el monocultivo, las violencias hacia los grupos tribuales y les condiciones laborales de los indígenas – que hoy en día son poderosos asuntos. (2015: 91,105)[15]

[15] [Cita original en inglés]:

> Humboldt was assembling the data he needed to make sense of nature as a unified whole. If nature was a web of life, he couldn't look at it just as a botanist, a geologist or a zoologist. He required information

Visto que también se menospreciaban los aportes culturales de los colonizados, el proceso integrador de la Colonización impulsó la reproducción de las corrientes metropolitanas en las producciones artísticas. En este sentido, Oviedo menciona que "la letra escrita es un correlato de la acción conquistadora" (1995: 75). De acuerdo con la vocación ecuménica del imperio español en considerar el Nuevo Mundo como una *tabula rasa*, la producción literaria de los siglos XVII y XVII siguió la producción europea, mejor los adelantes del siglo de Oro español: del clasicismo hacia el barroco. Sin embargo, con el siglo XIX aparecieron nuevos ideales: el neoclasicismo y el romanticismo tocaron el alma humana en su identidad interna profunda. Rasgos como la emoción por la naturaleza americana, el interés sentimental por el indio, el patriotismo libertario, la exaltación por las figuras heroicas y el auge de la cuestión espiritual (1995: 338), combinados con el espectacular crecimiento demográfico, mejores condiciones de educación pública y el desarrollo de los medios de difusión (2014: 13) dieron paso a una emancipación social, política y literaria frente a la dominación extranjera. De hecho, en el inicio del siglo XX se brotan diversos géneros literarios que recalcan este "diálogo cultural interno", definido abajo por Rama (*ver p.23)*. Además, se desarrollan la novela y el cuento, propiciando de ahí expresiones literarias cada vez más diversas.

En cuanto a la naturaleza, una gran parte de la narrativa del primer tercio del siglo se enfrenta con la tarea de explorar las tierras americanas, desconocidas incluso por sus propios habitantes. Los llamados "realismos locales" remiten al paisaje local, a la tipicidad de la naturaleza y su influyo sobre los personajes (Oviedo, 1995: III, 201). Es una narrativa social, indigenista, regional o aún, naturalista, fundamentalmente bipolar, que presenta un conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre la civilización y la presunta "barbarie" (2014: 23). La variedad terrenal de América Latina está más que presente: la selva, la pampa, el llano, los Andes, … todos son espacios únicos, que dan vida a los relatos. Muchos cuentistas y novelistas empezaron a expresar su fascinación por la lucha eternal del hombre contra su entorno. Sea de dimensión trágica o mítica, el movimiento telúrico alcanza su cuña a mediados de los veinte, gracias a *La Vorágine* (1924), novela del colombiano José Eustasio Rivera. También se destaca

about everything and from everywhere, because "observations from the most disparate regions of the planet must be compared to one another. […] Humboldt was the first to relate colonialism to the devastation of the environment. Again and again, his thoughts returned to nature as a complex web of life but also to man's place within it. At the Rio Apure, he had seen the devastation caused by the Spanish who had tried to control the annual flooding by building a dam. […] He debated nature, ecological issues, imperial power and politics in relation to each other. He criticised unjust land distribution, monoculture, violence against tribal groups and indigenous work conditions - all powerfully relevant issues today.

el autor uruguayo Horacio Quiroga con sus *Cuentos de Amor, locura y muerte* (1912), *Cuentos de la selva (*1918*) y Anaconda (1921)*. En el cuento *A la deriva*, Quiroga expresa la atracción irreprimible del hombre hacia la naturaleza, hacia la selva que le rodea y le cautiva hacia hundirle en el delirio provocado por una lucha a armas desiguales. En este cuento, el protagonista se ve mordido por una víbora y empieza una carrera contra reloj para alcanzar Tacurú-Pucú y salvarse la vida. Pero a medida que baja por el río tumultuoso, se muere poco a poco, mientras se da cuenta de la terrible grandeza de la selva. En otra obra, *Anaconda*, Quiroga observa el contacto nefasto del hombre sobre la naturaleza. Esta vez, se invierte la relación opresor-oprimido, visto que son científicos que capturan y hieren a las criaturas de la naturaleza, es decir, las serpientes. Las víboras sufren de la violencia humana, ergo quizás denuncia Quiroga las malas consecuencias de la acción humana sobre el medio ambiente.

No sólo es la selva el escenario de la narrativa regionalista, sino también los Andes. Lo hemos de confirmar con el análisis de *Rosa Cuchillo* y *Los ríos profundos*, el mundo indígena andino también aboga por la representación de lo natural. Otro indigenismo notable es el de Ciro Alegría, con su novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941) y, entre otros, su cuento *El barco fantasma* (1962). El autor ambienta su obra en la naturaleza andina: una naturaleza al mismo tiempo fascinante e inquietante, cuyo río es cruzado por un barco fantasmagórico, poblado por unas tortugas, serpientes y cocodrilos (2014: 27).

Unas últimas palabras sobre esta fascinación por la naturaleza, o, mejor dicho, por esta dialéctica mortal entre el hombre y su entorno, se encuentran en lo que llama Garrad el concepto de “lo salvaje” (2004: 59). En esos amplios espacios en los que seres animados se han independizado del ser humano (2012: 47), la naturaleza ya no interactúa con el hombre: le enfrenta como nuestro cuerpo lo haría con una enfermedad infecciosa. Pero este concepto no será indagado, porque ya existen muchos análisis literarios sobre estas “novelas de la selva”, y que nuestro punto de partida socio-ecocrítico nos impone una apertura ecologista, pero más social. Sin embargo, esta dimensión “salvaje” quizás podría reaparecer en las páginas siguientes, visto que este lado “independiente” de la naturaleza forma parte de la interacción entre el hombre y la naturaleza, como lo hemos aclarado en las páginas quince y dieciséis.

Luego, en los años 50 y 60, se habla del “boom” del cuento y de la novela, boom en el que se va a desarrollar una representación de la realidad radicalmente diferente de las producciones previas. Un juego con la realidad, cuyo grado de *verosimilización* se puede repartir en tres ejes: primero, lo fantástico, que remite a realidad perturbado por fuerzas exteriores, provocando un sentimiento *uncanny* término inglés para definir una sensación que oscila entre familiaridad e

irrealidad. En segundo lugar, hay el real maravilloso, en el que un acontecimiento mágico tuerce las cosmovisiones europeas y afroamericanas (2014: 67). Finalmente, el realismo mágico es un experimentalismo literario en el que se da una gran importancia a la imaginación. Esta corriente marca un cambio de método: quedan abandonados los testimonios críticos de la realidad para comenzar a buscar cómo describir la realidad propia, hacer una interpretación de la difícil realidad social y humana en Latinoamérica por medio de la imaginación y del mito. Este concepto se encuentra en las novelas escogidas, porque una serie de elementos mágicos irrumpen en la realidad, para manifestarse como elementos de la cultura andina. Con esta corriente se nota el "natural impulso de todo pueblo por lo fabuloso y lo extraño que es particularmente fecundo entre las sociedades indígenas americanas" (1995, I: 31). Además, merecía la pena aclarar estos conceptos, visto que el espacio desempeña un papel central en todo el proceso de verosimilización (Llarena, 1997: 310). Como lo afirma Fabry (2014):

> La construcción del espacio es fundamentalmente nuclear, referida a un centro altamente simbólico, portador de la cohesión armoniosa de los polos antitéticos en la escritura magicorrealista. […] En la estética real maravillosa, al contrario, el espacio plasma la contradicción entre las dos visiones convocadas por el narrador, se trata de un espacio "escindido" (2014: 67-68).

Entonces, el espacio se vuelve parte imprescindible de las novelas. Ahora es ajena esta idea de que el medio ambiente sea un mero decorado. Se incluye e influye en el relato.

A mediados del siglo XX se desarrolló otro movimiento, simultáneamente a los realismos mágicos: es decir, el neoindigenismo. También tiene la meta de incluir el legado cultural indígena al campo literario. Más, este tipo de producción literaria se hace eco de las reivindicaciones indígenas por la justicia y el reconocimiento de sus auténticos valores espirituales, culturales y sociales. Para expresar la lucha ideológica por las raíces latinoamericanas, autores como la mexicana Rosario Castellanos renuevan la lengua narrativa. Entre otros, escriben en un castellano impregnado por cantos, términos y sonoridades de las lenguas indígenas. Es también el caso de José Marías Arguedas y Oscar Colchado Lucio.

De las novelas de la selva de los inicios del siglo, hasta el realismo mágico, atravesando el indigenismo y el más tardío neoindigenismo, el espacio desempaña un papel cada vez más importante en estas novelas, estos cuentos, en los que se pone de relieve una cultura indígena y su ámbito tan particular que parece mágico. Pero la literatura se vuelve asimismo modo de expresión de la lucha social. Ahora, el foco se pone sobre la literatura peruana. ¿Cuáles son los retos contemporáneos que se presentan después de la serie de movimientos modernizadores como los descritos arriba? ¿Se pueden clasificar las obras elegidas en una corriente precisa?

II.III. La literatura peruana: entre heterogeneidad, transculturación y conflictos

a. Transculturación y heterogeneidad cultural

Muchos críticos han afirmado una voluntad "abarcadora" al decir que el interés de la literatura hispanoamericana se arraiga en el carácter dinámico que causa el mestizaje del continente. El abigarramiento de las culturas se junta con sus similitudes para crear una red de producciones literarias tanto diversas como profundamente ricas. Se expresan unas inspiraciones mutuales, comunes, mientras que no se obliteran las discrepancias entre las diferentes culturas. En ese mismo sentido de heterogeneidad, Antero Cornejo Polar, figura clave de la crítica literaria peruana, interroga la vergüenza en cuanto al "ser diferente". El autor aboga por el alejamiento de un movimiento cultural globalizador, para que uno viva plenamente la cultura con la que se identifica. Explica nuestra alienación interior como sigue:

> ¿Por qué nos resulta tan difícil asumir la hibridez, el abigarramiento, la heterogeneidad del sujeto tal como se configura nuestro espacio? Y sólo me ocurre una respuesta: porque introyectamos como única la legitimidad de la imagen monolítica, fuerte e inmodificable del sujeto moderno, en el fondo del yo romántico, y porque nos sentimos en falta, ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta. (1994: 21).

Según Cornejo Polar, la heterogeneidad de un país, de un continente, se considera a menudo como una debilidad. Es un "defecto" que se tiene que curar para crearse una imagen cultural "pulida". Enfrente del malestar, de la represión cultural y de la alienación que suele provocar la represión de las tradiciones, Cornejo Polar (entre otros) y los dos autores analizados proponen una literatura heterogénea, que celebra las costumbres, las creencias, el idioma, así como la diversidad espiritual y artística de un pueblo. De hecho, Morales Ortiz (1999) resume lo que el autor peruano espera de una literatura heterogénea:

> Se denomina "literatura heterogénea" a un tipo de obras caracterizadas fundamentalmente por "la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo", proceso en el cual existe al menos "un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto". (1999: 189)

Repárese en el hecho de que el conflicto está presente en ambas novelas: oposiciones de espacios (*capítulo III*), dualidades sociales que resultan en conflictos violentísimos (*capítulo IV*) y un conflicto lingüístico, que, a nuestro modo de ver, favorece una situación notable de bilingüismo (*capítulo V*). Como ha de afirmarse repetidamente a lo largo del análisis, una de las metas del trabajo es demostrar el carácter imprescindible de la diversidad en la sociedad.

Se concede que la heterogeneidad literaria es compleja. Entre otros, los investigadores literarios se acuerdan en la dificultad lingüística: como se analizará en los extractos, se

encuentran en las obras literarias muchas variaciones regionales, nacionales y sociales del español.[16] Sin olvidar los diversos cantos, refranes, o reflexiones en idiomas quechuas que algunos autores añaden a sus sentencias. Remitiéndonos al idioma, los teóricos hablan del "fenómeno de la Transculturación" que se puede definir tanto como un proceso lingüístico como una representación de la diversidad cultural, que rechaza la asimilación absoluta de una cultura por otra. Es verdad que merece la pena subrayar que dicha Transculturación no se limita al campo lingüístico, sino que también abarca el campo literario, y, de manera más comprensiva, cada cultura del continente. Rama (1982) define el fenómeno como "un proceso transitivo de una cultura a otra, proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra que, en principio, domina la primera" (1982: 210). El autor menciona la presencia de un diálogo cultural externo, es decir una comunicación directa con los centros exteriores como, por ejemplo, Paris en el tiempo de las vanguardias (Fabry, 2014: 21). Pero otro concepto que corresponde mejor con el presente análisis reside en un proceso más local: el diálogo cultural interno. Significa que se expresan y relacionan zonas desiguales de la cultura del continente, pretendiendo alcanzar su modernización sin pérdida de los factores constitutivos tradicionales, pero incorporando y utilizando nuevos moldes estéticos. Finalmente, Rama acaba su análisis afirmando que esos procesos "tienden puentes indispensables para rescatar a las culturas regionales" (1982: 206). La imagen del puente habrá de ser indaga más tarde, por medio del análisis de la identidad andina en los personajes de Ernesto y Rosa porque todos estos factores sugieren una "unidad dentro de la heterogeneidad".[17]

A pesar de una inmensa riqueza natural, la mayoría de los países latinoamericanos se enfrentaron y siguen luchando contra la presión política y militar, la amenazadora y violenta

[16] A propósito de la multiplicidad lingüística, un punto adicional surge en el creciente uso del inglés en lugar del español en los análisis de literatura hispanoamericana, sea en los centros de estudios hispanoamericanos como en los centros extranjeros. Aunque puede que propicie la mejor difusión de los estudios latinoamericanos, Cornejo Polar (1998) le preocupa esta sintaxis. Primero, teme que los estudios latinoamericanos aparezcan como una mera "duplicación de los estudios americanos", cuando en realidad la identidad latinoamericana goza de una particularidad propia. Hemos acabado de demostrarlo arriba. En segundo lugar, destaca el crítico que los textos críticos en inglés se apoyan generalmente sobre una base documental en el mismo idioma. Al final, articula Cornejo Polar que las producciones críticas en inglés siguen aumentando, sin tomar en cuenta las limitaciones del conocimiento del inglés en el seno de la comunidad académica hispanohablante (1998: 10). Concluye diciendo que acaso podría crear una especie de jerarquía en los estudios hispanoamericanos, distinguiendo análisis en inglés, de "falso prestigio", de "falsa universalización" y análisis en español, que no llegan a un público tan amplio como las producciones en inglés. Entonces, la dificultad lingüística de los estudios de corpus hispanoamericano es doble: por un lado, se enfrenta el investigador con el español de América, cuya producción literaria juega con las variantes e idiomas indígenas de cada región. Luego, el creciente uso del inglés en tales estudios le aleja aún más de esta literatura tan rica y amplia. De hecho, se sugiere que estos problemas podrían explicar parcialmente la relativa escasez de estudios ecocríticos en las esferas latinoamericanas.

[17] Este concepto ha de ser desarrollado en los tres capítulos del análisis. Luego, la conclusión habrá de pensar tal desarrollo en su conjunto para justificar la creación de *puentes hacia el mundo*.

presencia de los cárteles de drogas, alianzas de terroristas y, finalmente, el mal tratamiento hacia las poblaciones indígenas. Sin olvidar la tasa importante de corrupción política y de pobreza extrema en el seno de la población que todos estos factores involucran. Finalmente, Polar destaca que el neoliberalismo típico del fin del siglo XX establece un contexto poco propicio para el desarrollo y difusión de problemáticas literarias, de igual manera que las dictaduras y sus violencias (1998: 10). Más específicamente, el Perú tuvo que enfrentar tales violencias políticas en la segunda mitad del siglo XX, con la rebelión del Sendero Luminoso, un contexto que se explicará en el punto II.III.c, después de un apartado sobre la literatura de José María Arguedas, uno de los autores analizados.

b. José María Arguedas

José María Arguedas, el autor mismo de *Los ríos profundos*, habla de tal vergüenza de lo indio, de la variedad. Después, pone de relieve la importancia de la cultura del "oprimido" frente a la cultura del opresor (es decir, el hombre europeo). Según él, la cultura mestiza habrá de demostrar su valor en cuanto se borre este sentimiento de vergüenza para dar lugar a una orgullosa reivindicación de las particularidades hispanoamericanas (1996: 61).

Al enfocarse en la crítica de la obra de José María Arguedas, se nota de repente el deseo de ir "más allà" de las corrientes literarias del momento. A pesar del hecho que Arguedas fue un escritor de mediados del siglo XX y de su admiración por el relato regional de Juan Rulfo (1974: 101), numerosos críticos afirman que *Los ríos profundos* (y de manera global, su obra completa) logra sobrepasar las normas del neoindigenismo, del relato regional y del realismo mágico. Lienahrd observa que Arguedas no solo continua la narrativa indigenista, sino que la completa gracias por un discurso peculiar y novador, penetrado por los valores campesinos (1984: 14). En otros términos, Arguedas aboga por una afirmación propia de los campesinos quechuas, para que se compense la ausencia de una literatura hecha por las clases explotadas (1984: 12). Idealmente, el autor postula un mundo en el cual una situación de convivencia cultural - ¿quizás mágica? – se puede convertir en una realidad más general (1984: 21). De hecho, críticos como Polar y Oviedo destacaron el lado utópico de la narrativa de Arguedas. Mientras Polar afirma: "Analizar a Arguedas significa discutir de las alternativas distintas e inquietantes para toda la literatura americana" (1984: 27), Oviedo y Vargas Llosa declaran que la obra de Arguedas es "la evocación de un tiempo perdido y el relato del esfuerzo para recobrarlo" (Oviedo, IV, 1995: 81) Oponiéndose a tal pensamiento, Cornejo Polar continua:

> [Se] legitima la cultura a través de símbolos. Está ofreciendo al mundo una alternativa para una comprensión de la realidad global del hombre y de la sociedad (por medio del arte y de grandes

> símbolos verbales). Una literatura donde lo antiguo, lo moderno y hasta el futuro se ponen en contacto creador (1984: 32).

En otro ensayo *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1974), el autor describe el universo arguediano como obra del "realismo artístico", en la que elementos mágicos y creencias andinas se trasladan a la realidad. Merece la pena también añadir que Arguedas se distingue de los autores (neo)indigenistas por su propia biografía. Fue criado por los indios de la casa de su padre, ya que su madre murió poco después del nacimiento del niño. Diciéndolo de otro modo, el autor por sí mismo se encarga de la reconciliación de las dos culturas. Tras su escritura, tiene el papel de "puente" hacia un mundo de armonía y esperemos que este estudio resulte en la demostración del papel de la naturaleza en la construcción de tal puente. Es la opinión que Ariel Dorfman (1980) llevó a cabo en su artículo *Puentes y Padres en el infierno*, así como Dora Sales Salvador (2004) en su ensayo *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. El análisis habrá de indagar en la novela como anunciadora del conflicto intercultural que propició el auge del Sendero Luminoso, antes de contrastarla con los resultados culturales de tal conflicto, expresados por Colchado Lucio en *Rosa Cuchillo*.

c. Historia peruana reciente: los estragos de la revolución senderista

En una de sus primeras novelas, *Conversación en la catedral* (1969), el autor Mario Vargas Llosa, que cuanto menos se tiene que presentar como cumbre de la literatura peruana contemporánea, plantea una pregunta cruda y terriblemente atrevida: "¿En qué momento se jodió el Perú?" Un protagonista descontento y pesimista intenta entender en su globalidad la realidad peruana basándose sobre criterios morales. Esta pregunta alude a la presencia de una narrativa indiscutiblemente social en el Perú, abogando por los derechos de todos, sean indígenas, campesinos o criollos. Por lo tanto, Lienhard (1982) observa el nacimiento de un nuevo tipo de literatura en el Perú, una literatura que describe como "más democrática, menos mistificadora. Manifestando todas las posiciones en este mundo" (1982: 20). En otras palabras, la creación narrativa se abre a cada tipo de clase social, sin darles importancia a las barreras erigidas a lo largo de los siglos precedentes.

A partir de 1969, año de publicación de *Conversación en la catedral*, los movimientos sociales del Perú se amplificaron. El pueblo campesino, sobre todo, sufrió las consecuencias de la Ley de Reforma Agraria, con la que el gobierno impidió el embargo de terrenos rurales, que pertenecían por la mayoría a los descendientes de españoles, para un "redistribución más justa" entre cooperativas de pequeños agricultores (Vargas Llosa, 2004: 393-394). No obstante, tal

medida tuvo el efecto opuesto: la deuda contraída por el Estado, al no indemnizar a los campesinos que habían perdido sus tierras, así como la gestión ineficaz de los terrenos favorecieron la pauperización del país y sus habitantes. Quebrada por la mala gestión de los recursos y la falta de reconocimiento de las diferentes poblaciones, la situación socioeconómica se deteriora y muchos desconfían en el gobierno (Malone, 2010: 37). Tantos factores favorecieron el auge de un grupo de ideología maoísta llamado Sendero Luminoso. La rebelión comunista fue iniciada por mestizos peruanos a finales de los años 70, entre ellos profesores y estudiantes universitarios como Abimael Guzmán Reynoso, líder del grupo.

No es una casualidad si la mayor parte de las acciones (¡y daños!) senderistas se desarrollaron en la región de Ayacucho, en el suroeste del Perú. Estas regiones montañosas eran las más impactadas por la debilitación económica: una gran tasa de sus habitantes era analfabetos y pobres. Por lo tanto, el descontento que compartían propició la participación de los campesinos en la lucha senderistas porque el discurso de la ideología les brindaba un futuro supuestamente mejor, liberado de las acciones caóticas y discriminantes del gobierno (Serroen, 2017: 9).[18] A medida que se producían los golpes de los senderistas y que cobraban más importancia, las Fuerzas Armadas se mostraron cada vez más intransigentes hacia la población. De ahí, Malone (2010) argumenta que tal actitud fomentó -en un primer momento- la voluntad de rebelión de los campesinos y provocó una cierta simpatía hacia los senderistas.[19] Sin embargo, la historia demostró la invalidez de la ideología por la cantidad de muertos a cabo de la guerra interna provocada por los senderistas. La estrategia de los rebeldes funcionaba de la manera siguiente: en primer lugar, instigar la guerra en el campo por medio de ataques repentinos y violentos y luego, dirigirse hacia la capital, Lima, y derrocar el gobierno (2017: 10). Al final, parece que su voluntad liberadora se debilitó para dar lugar a la exaltación del poder: los senderistas no dudaron en dinamitar puentes, rutas y haciendas, destruyendo múltiples redes de comunicación y también perturbando el hábitat de numerosas especies peruanas. Aún peor, bombardeaban sistemáticamente las zonas civiles en, entre otros lugares, Lima, y hubo casos de enrolamiento forzado en los pueblos del campo. Consideraban enemigo a cualquier persona que no deseaba unirse al Sendero Luminoso; y, de hecho, numerosas

[18] En *Rosa Cuchillo*, Colchado Lucio indaga en los argumentos que los senderistas hubieran podido usar para convencer a los campesinos e indígenas de la grandeza del proyecto militar (ver punto III.II.a.).

[19] Cita original para indagar en la reflexión:

> The oppression and abuse by the military forces to the indigenous peasants in the highlands augmented the sense of rebellion against the government leading to a massive support from the peasantry towards Shining Path insurgency (2010 : 76).

víctimas murieron porque optaron por la neutralidad (2010: 44). En suma, a lo largo del conflicto, tanto los rebeldes como el ejército del Estado se aprovecharon del pueblo. El choque entre estas fuerzas bélicas resultó en más de 30.000 muertos según la CVR (la Comisión de Verdad y Reconciliación de 2001). En total, se considera que hubo más de 60.000 individuales asesinados, torturados, heridos y/o exiliados entre 1980 y 2000 (Salazar, 2013: 69). Sin mencionar las pérdidas económicas para el país, que alcanzan unos 26 000 millones de dólares (Oelschlegel, 2006: 1335).

Aplicar el pensamiento comunista de manera tan extrema se volvió ineficaz y traumatizante para toda la población peruana. Así marcada por las violencias del grupo Sendero Luminoso y la represión del Estado, la literatura se encarga de expresar el traumatismo, creando una especie de *catarsis* general en el seno de un país quebrado por la brutalidad. En cuanto a esa iniciativa, a esa sanación literaria, Ortega (2010) comenta:

> La literatura peruana y también la reflexión crítica sobre su sistema, producción y representaciones han tenido en estos años una función extraordinaria: han asumido la resolución de la violencia. Si el Estado peruano no fue capaz de dirimir la demanda de justicia, si el aparato jurídico carecía de la independencia necesaria para cumplir su deber, y si la mayoría de los medios confirmaba el silencio de las clases en control, la literatura hizo suyo el imaginario de los derechos humanos. No para aleccionar a nadie, ni reemplazar al testimonio o a la denuncia, sino para despertar en la escena de la lectura una humanización de la conciencia. Y si la conciencia se forja en el ejercicio de la libertad y sostiene la identidad del sujeto, este discurso construye los términos del nuevo Contrato Social, el de una comunicada recuperada por la imaginación critica (2010: 71).

Es decir que, con las revoluciones sociales de la segunda mitad del siglo XX, el Perú y su pueblo necesitan fortalecer su identidad, revindicar los valores morales por medio de la expresión literaria. Resumiendo, Cornejo Polar (1994) distingue tres grandes problemáticas en la literatura peruana de estas últimas décadas. En primer lugar, destaca una literatura del cambio en la producción de "grafitis de esperanza"; es decir, nuevos tipos narrativos. Luego, relaciona las obras del realismo mágico y los testimonios con la búsqueda identitaria nacional/hispanoamericana. En definitiva, considera que se revalorizan, se rescriben las literaturas étnicas hacia "la reivindicación cultural de la heteróclita pluralidad que definirá a la sociedad y la cultura" (1994: 12). Por lo tanto, parece que el modo de pensamiento que sigue ahora la literatura peruana favorezca las luchas sociales y las reivindicaciones culturales.

d. Oscar Colchado Lucio y Rosa Cuchillo

¿Pero hasta qué punto se renueva la narrativa peruana? La novela *Rosa Cuchillo* sigue esta dinámica al expresar la intensidad de la violencia ambiente durante la rebelión senderista. Y en

cierto sentido, se puede afirmar que el carácter único de la literatura de Arguedas sienta las bases de esta literatura sanadora, reivindicadora e inclusiva (Quiroz, 2010: 103). En la introducción, se discutió la escasa extensión de su obra en la crítica académica, pero tampoco está totalmente ausente. Cada año que pasa le trae más reconocimiento. Además, el presente análisis tiene la meta de poner de relieve la calidad de su profusa producción literaria.

En conclusión, a través de los análisis siguientes, se tratará de proponer una visión de la naturaleza como aliada en la superación de los problemas culturales, políticos e identitarios. Los protagonistas se confunden a menudo con elementos de la naturaleza – piénsese en la profundidad de la relación entre Ernesto y el Yawar Mayu, entre Rosa y los ríos del purgatorio. Un primer análisis del espacio nos conducirá a ahondar en las características de los personajes novelescos. Asimismo, este trabajo intenta demostrar que las referencias al mito, a esa realidad mágica y a la normalización de la cosmogonía andina son elementos cruciales tanto en *Rosa Cuchillo* como *Los ríos profundos*. Por ello, se observará cómo la cultura impregna al relato por medio de las tradiciones, tanto al nivel del espacio como de sus criaturas. Luego, la segunda parte del análisis recoge el simbolismo de los diversos personajes. Compara sus papeles en los puntos de reivindicación cultural. Un enfoque particular se dirigirá hacia las figuras femeninas, dado el vínculo que se hace hoy en día entre la protección del medio ambiente y la protección de los derechos de la mujer. A modo de cierre, se analizará las apariciones de dioses andinos y católicos en las novelas para que se intuya una posibilidad de diálogo entre ambas culturas. El tercer y último capítulo habrá de poner de relieve la importancia del aspecto lingüístico, visto que el Perú es un país parcialmente bilingüe, con una parte notable de la población que sigue hablando quechua. El idioma es una característica cultural, una fuente de orgullo para los pueblos y entonces se indagará hasta qué punto se reflejan las oposiciones culturales en la estética de las novelas. De ahí, hemos de indagar en las varias características del diálogo cultural, teniendo en cuenta la posible evolución de conciencias desde mediados hasta finales del siglo XX.

III. Análisis del espacio

> *Man schließe das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, von einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist er nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so daß ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann.*[20]
>
> Wolfgang von Goethe (1982, 13:315)

El espacio, los espacios en los que transcurre la acción de una novela muy a menudo dan muestras de una complexidad medular. El decorado sigue a los personajes y, en el caso de estas dos novelas peruanas, éste oscila entre engaño, realismo, verosimilitud y también fantasía, de tal manera que el lector ingresa en el relato no sólo por medio de los personajes y acontecimientos, sino también gracias a la diversidad e inmensidad del decorado. La sierra andina y sus valles acogen ambas historias, brindando al lector cautivado la imagen de "un espacio que se añora, que se siente propio, a partir del cual se desarrolla un vínculo, se generan raíces, se integra una unidad", según las palabras de Bula y Bermudéz (2009: 47). En las siguientes páginas se indagará en la pluralidad de espacios, sus funciones narrativas, así como el simbolismo de sus componentes. Al final del análisis, procederemos a subrayar la idea de complementariedad entre los diferentes espacios que, al igual que ramas cortas y largas forman un árbol, han de articularse para crear un tercer espacio. Es decir, un espacio "intersticial" emulado por la dinámica vital de un mundo tan diversificado.

III.I. Espacio novelesco: dimensión referencial y narrativa

a. Los espacios abiertos frente a los espacios cerrados: consideraciones espaciales y culturales

Exponente de la lucha por la reivindicación de las aportaciones quechuas en la sociedad moderna, José María Arguedas ubicua *Los ríos profundos* en la ciudad del Cuzco, en la que se

[20] *Nuestra traducción en español:*

> Cierre los Ojos, afila los Oídos, y desde el Sonido más suave al Ruido más salvaje, desde el Tono más sencillo a la Harmonía más alta, desde el Grito más apasionado, violentísimo, a las dulcísimas Palabras de la Razón, quien te habla es la Naturaleza, desvelándote su Ser, su Poder, su Vida y su Interconexión para que el Ciego, al que se niega la infinidad del mundo visible, pueda captar la vitalidad infinita del mundo audible.

desarrolló un nuevo imperio colonial sobre las ruinas del poder inca. En este capítulo, Ernesto y su padre visitan al Viejo, un poderoso pariente y figura emblemática de la dominación del hombre blanco sobre el indio (2005: 137, nota 1). Tan emblemática también es la catedral construida durante la Conquista que, al entrar en la ciudad, impresiona a Ernesto por su amenazadora magnitud:

> Era una inmensa fachada: parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. […] Quise cantar junto a su única puerta. No deseaba rezar. La catedral era demasiado grande, como, la fachada de la gloria para los que han padecido hasta su muerte. (2005: 149, 152)

Aunque aún estemos empezando el análisis, cabe destacar que se establece esta relación de oposición entre el mundo moderno y la naturaleza en las primeras páginas de la novela. Si bien la descripción arranca comparando la catedral con las montañas, se entiende muy rápidamente que tienen en común nada más que su grandeza. Arguedas no tarda en poner de relieve el estatuto "intruso" del hombre hispánico cuando explica el padre que el diseño de la plaza es inca. Al que reacciona Ernesto diciendo: "será por eso que guarda el resplandor del cielo" (2005: 151). También la magnitud de la catedral no logra incluirla de manera armónica al paisaje. Ernesto lo nota al observar los pequeñísimos arboles de la plaza: "No habrán podido crecer los arboles – dije -. Frente a la catedral, no han podido" (2005: 148).[21] Luego, Gabriel, el padre de Ernesto, le deja estudiar en el colegio de Abancay, pueblecito situado en el Valle de los Molinos, cercado por la hacienda Patibamba. Ernesto resume esta dirección como sigue:

> Hoy los techos de calamina brillan estruendosamente; huertas de mora separan los pequeños barrios, y los campos de cañaverales se extienden desde el pueblo hacia el Pachachaca. Es un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda" (2005: 188).

Entonces, en este microcosmo, resaltan tres barrios (aparte de la naturaleza que rodea al pueblo): el colegio de jesuitas, la hacienda Patibamba, y las chicherías, lugares de mestizos donde se come, bebe, canta y baila. Merece la pena mencionar ya la oposición indudable entre las chicherías - lugares más populares, de vida, fiesta y risas - y la hacienda, en la que el hacendado detiene el poder económico y oprime a los indios. Y el Colegio habrá de actuar a modo de conciliador entre los dos, lo que fracasará en un momento clave de la novela: el motín. Y al lado de estas zonas más urbanas, de desigualdades y de opresión, Ernest se "lanza a caminar en el campo", recorriendo los bosques y el valle de los Molinos, siguiendo el río Pachachaca

[21] Hemos de discutir el simbolismo de esta dialéctica más lejos en el análisis

(2005: 228). Cuando le da tiempo, vagabundea por esta magnífica y salvaje naturaleza que le enmarca:

> Por eso, en los domingos salía precipitadamente del Colegio, al aturdirme con el fuego del valle. Bajaba por el camino de los cañaverales, buscando el gran río. Cuanto más descendía, el camino era más polvoriento y ardoroso; los pisonayes formaban casi bosques; los molles se hacían altos y corpulentos. El molle, que en las montañas tibias es cristalino, de rojas uvas musicales que cantan como sonajas cuando sopla el viento aquí, en el fondo del valle ardiente, se convertía en un árbol coposo, alto, cubierto de tierra, como abrumado por el sueño, sus frutos borrados por el polvo; sumergido como yo bajo el aire denso y calcinado (2005: 231).

En estos primeros extractos repara muy sutilmente Cornejo Polar (1974) que hay dos tipos de espacios contraponiéndose en la novela: espacios cerrados *versus* espacios abiertos (1974: 110). Bajo "espacios cerrados", el autor remite a estos lugares que, desde el principio, logran dar al lector un sentimiento fuerte de clausura: es decir, Cuzco y su catedral "Damoclesa", el Colegio y su patio oscuro - epicentro de agresiones físicas y morales -, la ciudad misma de Abancay, así como la hacienda. Algunos años después, Dorfman (1980) llegó a comparar Abancay con el infierno (1980: 98): un lugar lleno de violencias, opresor y sombrío en contra del que contrasta la pureza infantil, y el deseo de solidaridad de Ernesto. Por otro lado, el espacio abierto consiste en el río, el barrio de Huanupata y sus chicherías, el campo y sus aves, sin olvidar los caminos. Viajero por excelencia, maleado por los numerosos viajes que hizo con su padre, Ernesto no quiere quedar encerrado en la clausura hermética del Colegio. Se escapa de este "espacio endemoniado", y busca insumirse al paisaje (1974: 119) porque la naturaleza le da un fuerte sentimiento de liberación. Es el río al que se identifica más Ernesto: "Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!" (2005: 233). En el espacio abierto, aves y ríos se burlan de los límites espaciales de Abancay, de la hacienda y del Cuzco (1974: 113). Gabriel lo nota al describir las aves que dan vueltas sobre el Cuzco: "Son águilas de la fortaleza. No necesitan comer, juegan con ella. No mueren. Llegarán al juicio final" (2005: 170). Recorren libremente, salvajemente la tierra y el aire, son viajeros como Ernesto. De ahí, se puede percibir Ernesto como un "puente" entre ambos espacios, o, aún mejor, hacia un espacio común. Una visión que habrá de confirmarse a lo largo del análisis.

Otra característica muy interesante de ese "sentido liberador frente a la naturaleza" se explica por medio de la biografía del mismo José María Arguedas. El autor del libro explica que después de haber sido criado por los indios de su casa (¡como Ernesto en la novela!), "quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura

y el amor sin límites de los indios, el amor que tienen entre ellos mismos, y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves." (Arguedas, citado por Cornejo Polar, 1996: 47-48). Aquí, Arguedas remite directamente a su experiencia personal, ofreciendo al lector una reflexión auténtica sobre la visión india de la naturaleza. La autenticidad añade a la novela un argumento *ad verecundiam*, dado que el autor escribe desde su propia experiencia.

Volviendo a los espacios cerrados y abiertos, cabe recordar que la oposición entre espacios cerrados y espacios abiertos no impide que tengan una influencia mutual. Cornejo Polar arranca con la imagen de los caminos, afirmando que "los caminos alimentan la vocación de Ernesto de compartir con otros y con la naturaleza su experiencia individual" (1974: 110). A pesar de que sean formados por la actividad humana, Polar analiza dos caminos en particular: en primer lugar, el que lleva a la Patibamba, más precisamente, a los colonos de la hacienda, y, por otra parte, el camino que conduce al río Pachachaca. Como lo hace Ernesto, los caminos conectan los espacios. En segundo lugar, la oscuridad de los espacios cerrados amplifica el esplendor de la naturaleza, mientras la perversión del Colegio, del Cuzco o de la Hacienda tiene repercusiones sobre elementos naturales. Para ejemplificar, los arboles no pueden crecer en la plaza de la Catedral, y los hacendados maltratan los caballos, pero, por otra parte, palidecen las obras modernas frente a los elementos naturales: "el viajero, oriundo de las tierras frías se acerca al río, aturdido, febril, con las venas hinchadas. La voz del río aumenta; no ensordece, exalta" (2005: 171). El autor no se limita a una mera descripción del espacio, sino añade que la dialéctica entre espacios cerrados y abiertos tiene el efecto de dinamizar a la novela. Las intensificaciones, el crecimiento incesante expresan la magnitud del mundo representado, sea el territorio humano o el territorio geográfico (1974: 14).

Una cierta dialéctica del espacio se encuentra también en *Rosa Cuchillo*, obra del autor contemporáneo Óscar Colchado Lucio. En la novela se tejen dos historias, que ocurren en dos mundos cuya terrible oposición amplifica su interconexión: es decir, en posición *Hanan* (arriba) está el mundo de la muerte. La protagonista principal, Rosa Cuchillo, ha muerto y debe recorrer los tres estadios de este purgatorio andino: el Ukhu Pacha (mundo de arriba), el Kay Pacha (mundo de aquí) y el Janaq Pacha para apurar su alma y encontrar el espíritu de su hijo. Mientras que el segundo relato está en posición *Urin* (abajo), porque transcurre en nuestro mundo, en el Perú de los años 90, cuando se reprime violentamente la revolución del Sendero Luminoso, en la región de Ayacucho (centro sur del Perú). En tal historia, Liborio aún no ha muerto, sino que

juega con su vida al luchar con el grupo terrorista para defender sus ideales Inkarrís.[22] En cuanto a la reflexión ecocrítica, el relato empieza con una escena muy fuerte, cargada de sentido: Rosa Cuchillo se despide de su tierra antes de iniciar su viaje dantesco hacia el más allá:

> Pobre mi pueblo, dije, pobre mi tierra. Ahí te dejo (¿para siempre?). Y miré los molles de las lomas, las piedras de alaymosca rodando por la quebrada, los altos eucaliptos que bordeaban las huertas, los tunales con sus espinas erizadas y los magueyes estirándose sobre las cabuyas. Y me despedí poniendo mi mano en mi corazón, besando, amorosa, la tierra. (2000: 7-8).

Ante todo, le dice adiós a la tierra que la acogió durante su vida, en un perfecto ejemplo de la creencia andina en cuanto a la naturaleza. Luego, dice que va a reencontrar sus antepasados (2000: 8), una vez más, reflejando la cultura indígena por medio de la importancia dada al legado del pasado y la sabiduría de sus antepasados. Después, el recorrido de Rosa tiene por ámbito el inframundo andino, terrible por su infinidad, sus numerosos ríos castigadores y su naturaleza inquietante. El inicio de la segunda historia ocurre en la montaña, en el campamento senderista en los altos planos de Iquicha, cuando Liborio aprende a ser guerrillero. Aunque es diferente el ámbito, también tiene su papel: situar a Liborio en el seno de una región que ya no es más que un campo de batalla. Pero, asimismo la naturaleza está de manera casi directa relacionada con un protagonista: la camarada Angicha, de la que Liborio se está enamorando: "¿De allí? ¿De esos feos lugares desolados llenos de quebradas, riachuelos y continuos deslizamientos provocados por los huaycos, era la camarada Angicha? […] No despegabas los ojos de sus trencitas al viento, de sus labios como moras del río." (2000: 14). No menos fuerte que el ámbito de la primera historia, esta montaña tiene sentido a través de la comparación que hace Liborio. Compara una persona que estima con la naturaleza, dándole sentido y poniéndola encima de "esos feos lugares", relacionando su belleza con el río. Es una imagen muy importante cuyo simbolismo se analizará en la segunda parte de este capítulo. Entonces, remitiendo al análisis de Cornejo Polar sobre *Los ríos profundos*, también se podría argumentar acerca de la presencia de un espacio cerrado y un espacio abierto dentro de la novela. Es decir, el espacio abierto sería el más allá, por la amplitud infinita que la cosmovisión andina le otorga. El inframundo es cruzado por numerosos ríos que se dedican a una función precisa: el Yawar Mayu -que arrastra la sangre, el río Marañon en el valle de la condenación, el Kayllur Mayu – el agua del olvido, el Wakay Mayu – el río del dolor maternal, etcétera. También arriba de los

[22] Liborio representa la voluntad campesina peruana de rescatar y revindicar su legado cultural indígena. El mito Inkarrí, tal como es mencionado en *Rosa Cuchillo*, significa la restauración de la civilización inca (*ver punto IV.III.a.)*. Como lo explica Santiváñez Vivanco (2010):

> La restauración del trono inca es una ucronía sin asidero político real,y así lo entiende el indigenismo político. Pese a todo, apela al mito, a la utopía andina, creyendo descubrir en la comunidad indígena algunos rasgos que la pueden hacer particularmente sensible a la doctrina marxista. (2010: 155)

viajeros pecadores dan vueltas una multitud de aves, como por ejemplo el alma de su difunto marido. Y encima de todas estas aves, Taita Wiracocha, dios esencial que aparece como un gran cóndor:

> Cuando me encontraba dudando en la región grande del Janaq Pacha por donde nomás llegaría al Koyllur Mayu, el gran río lechoso que vemos desde la tierra, un enorme cóndor, brillando en la oscuridad de la noche, me hizo comprender que el mismo Gápaj, el Hacedor del mundo, Wari Wirakocha, estaba guiando mi camino (2000: 162).

Con este extracto se demuestra la idea de inmensidad del Janaq Pacha, de sus llanos, de sus ríos, de la tierra que acoge al hombre andino después de su muerte.

Además, se podría entender la palabra "apertura" en un sentido más amplio de tolerancia frente al Otro. Mientras en el Perú contemporáneo, mundo de la realidad visible, se enfrentan las culturas por razones ideológicas, en el más allà se admiten otras formas de pensamiento, como, por ejemplo, otras formas religiosas:

> Antes de alejarme, se me ocurrió preguntarle por el camino de en medio, el que no conducía ni al Ukhu ni al Janaq Pacha. ¿A dónde iba, Padre Rumi?
> -No lo sé -respondió-. Por ahí se encaminan los que tienen creencia en los dioses cristianos. (2000: 140)

Resumiendo, se trata de un espacio abierto, en el que la gente expurga sus pecados para salvarse el alma, escalón por escalón. Un espacio de doble apertura: hacia adentro y hacia el Otro, hacia el ser diferente de sí mismo. El penúltimo capítulo tendrá que bucear en la dimensión ideológica de la novela, pero ahora mismo es interesante la tolerancia del relato y sus principales protagonistas con respecto al otro. Sea cristiano o andino, en el más allá no se hace ninguna diferencia. El comportamiento y la nobleza de corazón de cada uno facilita su ascensión al Janaq Pacha. Incluso en la lucha armada, Liborio empieza a pensar y subrayar la importancia de tolerar las demás opiniones (2000: 96).

Tal "doble apertura" también se nota en la persona de Ernesto, el héroe de *Los ríos profundos*: Polar pone el énfasis en una cierta "perspectiva que abarca los estratos más diversos del universo: la materia y el alma de los paisajes, por un lado, el acontecer personal e histórico, por otro" (1974: 16). Con otras palabras, la dinámica del proceso narrativo proviene de la coexistencia de dos movimientos en el proceso narrativo. Primero, un movimiento hacia fuera, expansivo y globalizante: Ernesto se lanza a caminar en el campo. Y al mismo tiempo, un movimiento hacia adentro, profundamente analítico que refleja las tensiones múltiples del hombre individual: "lo recordaba y revivía en los instantes de gran soledad." (2005: 230). En este punto, cabe darse cuenta de que la convivencia de los contrarios no significa acabar en un

callejón sin salida, sino aprovechar la dinámica de esta convivencia con fines de crear soluciones originales para los dilemas cotidianos y universales. La conclusión del capítulo decidirá averiguar y confirmar (¿o no?) dicha afirmación.

Volviendo a *Rosa Cuchillo*, se puede añadir que la magnitud del inframundo, sea el Ukhu Pacha - *el purgatorio* -, o el Janaq Pacha – *el paraíso* -, contrasta con nuestro mundo en el que Liborio combate por lo que piensa ser una lucha noble por la preservación de la variedad cultural, pero que en realidad ocurre bajo un ideal político. En la dinámica de los combates, los guerrilleros siempre son encerrados por el enemigo, o viceversa. El espacio no es tan amplio como el del primer relato porque sólo se pone el foco sobre el espacio de los guerrilleros, que se atienen frecuentemente a pequeños pueblos o campamientos en los que no se quedan por un largo tiempo a causa de una batalla o de la amenaza enemiga. Y encima de todo al fin de la novela, cuando el destino de los senderistas consiste en huir el enemigo, ya que sus fuerzas han sido fuertemente reducidas. Se refugian en el campo, en las montañas, visto que los militares conocen el entorno peor que los indios aliados al Sendero Luminoso. Pero los soldados persiguen a los senderistas y no se detendrán, una inscripción sobre las paredes de un puesto lo demuestra: "Los sinchis regresamos/una noche de helada/a ti terruco mataremos/en el aire, en el mar, en la tierra" (2000: 139). La amenaza transciende los espacios.

Pero el hecho de que ambas historias estén entremezcladas favorece un "diálogo" entre los espacios, una cierta "puesta en perspectiva" desde un espacio al otro. Rosa Cuchillo y su hijo comparten ambas historias porque aparecen en cada relato. Además, las aves y los ríos recorren tanto el "Urin" como el "Hanan", ayudan en crear un enlace entre los espacios, exactamente como en *Los ríos profundos*. Una escena que resume muy concretamente el diálogo entre los dos espacios es la escena en la que Liborio y Angicha hacen el amor, mientras que "un halcón blanco que vino desde los Andes pisaba furiosamente a una paloma: taita Wirakocha, quién sabe, fertilizándola a la Pachamama." (2000: 169). Quiroz (2010) analiza el extracto de la manera siguiente:

> El primer elemento, representado por Angicha y por Liborio, ocupa la posición urin (abajo) porque ambos personajes aparecen ligados a la tierra en la escena. El segundo elemento, constituido por Wirakocha y Pachamama, se ubica en la posición hanan (arriba), ya que ambas entidades míticas están transfiguradas en animales aéreos. (2010: 114).

Entonces, las parejas dialogan entre ellas porque hacen el mismo acto, pero desde un espacio diferente. Los elementos naturales (los animales, las flores que se encuentran en el más y en la tierra), así como los protagonistas, asumen en esta situación el papel muy importante de puente

entre ambos mundos. Por lo tanto, se puede afirmar una fuerte correlación entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, pese a sus discrepancias originales.

Sin embargo, la dinámica de las representaciones de ambos espacios no sólo proviene de la dialéctica abierto-cerrado, sino también de la pluralidad de factores narrativos. Uno de esos es indudablemente la estructura de cada novela. Es decir, el flujo continuo de reflexiones y acciones vertebran el relato. De ese modo, se articulan armoniosamente entre sí.

b. La estructura narrativa: núcleo de la fluidez del relato

De acuerdo con numerosos estudios culturales y literarios, el mundo humano despliega dos actitudes frente al tiempo: una visión lineal y una idea más circular de la temporalidad. A menudo, se relaciona el tiempo líneal con la tradición occidental, que suele fijar horarios más precisos y, por lo tanto, más restrictos. Un pensamiento en el que el pasado es pasado y cada día corre hacia el día siguiente: días similares y abigarrados al mismo tiempo. De manera general, la estructura linear define la sociedad moderna o, mejor dicho, una visión de la sociedad moderna que la industrialización intenta (¿logró?) implementar. En cambio, el tiempo cíclico se adjunta a las civilizaciones orientales, que actúan siguiendo un comportamiento más relajado, que saborea el momento presente y se hace más flexible en cuanto a los horarios (Lewis, 2006:95). Desde un punto de vista literario, el tiempo linear se identifica a lo largo de la tradición judeo-cristiana, ya que la Biblia anuncia la creación del mundo en el Génesis, y luego, su destrucción en el Apocalipsis. Mientras que el tiempo cíclico se remite a civilizaciones arcaicas, cuyo esoterismo transcendió los tiempos por medio de, entre otras, las tradiciones hinduistas, budistas y griegas. Según este modo de ver, la historia se repite inexorablemente, en una espiral eterna que interconecta acontecimientos, personas y creencias, como si el destino fuera su único maestro.

Por lo que se refiere a *Los ríos profundos* y *Rosa Cuchillo*, estas nociones facilitan la comprensión de los relatos y sus construcciones respetivas, porque el pensamiento andino, cuya influencia sobre las novelas se justificará en el próximo aparte, sigue un camino más circular que linear. Para ilustrarnos, nos encontramos con *El manuscrito de Huarochirí*, que consiste en una recopilación anónima en quechua de los mitos y creencias principales de los indígenas peruanos desde el periodo prehispánico hasta el periodo colonial, durante el que se supone que ha sido escrito. Esta extensión de cincuenta folios fue recopilada, anotada y enviada a Madrid a finales del siglo XVI bajo la iniciativa de Francisco de Ávila, un eclesiástico español viviendo en Cuzco. Aunque las anotaciones del cura tuvieran fines de conversión (o más, de propaganda)

católica, fue el primer documento que trataba de poner sobre el pergamino el pensamiento mítico de los Andes. A continuación, también se puede enfatizar en el hecho de que es el primer texto cuyo contenido no se ajusta a los textos de evangelización en quechua, auspiciados por la Iglesia católica en estos tiempos (Léon Llerena, 2012: 2). Hoy en día, se afirma como un imprescindible testigo de dicha cosmovisión, además escrito sólo en lengua nativa. Numerosos autores subrayan que este manuscrito revela una pluralidad interesante de ritos y pensamientos y le presentan como equivalente andino del *Popol Vuh*. A propósito de la visión cíclica de la vida, se puede reparar en una línea del primer capítulo, traducida por Gerald Taylor: "En aquella época, los hombres resucitaban a sólo cinco días de haber muerto y también los cultivos maduraban a sólo cinco días de haber sido sembrados" (2008: 21). Al igual que unas semillas que se apartan para replantar el año siguiente, se afirma que los hombres resuciten a los cinco días de haber muerto. No obstante, visto que la creencia andina y el pensamiento cristiano conviven en el mismo espacio (tanto en las novelas como en las sociedades latinoamericanas contemporáneas), merece la pena también mencionar algunas pautas de construcción linear como por ejemplo el orden cronológico y las largas descripciones en *Los ríos profundos*. En la otra novela, lo interesante es el vínculo intertextual que se crea entre *Rosa Cuchillo* y *El Infierno* del poeta florentino Dante Alighieri.

En primer lugar, conviene destacar que *Rosa Cuchillo* posee una estructura obviamente circular, porque la narración empieza y termina con el mismo evento: la muerte de Rosa Cuchillo. Al inicio, Rosa ya ha muerto y se despide de su pueblo antes de bajar al mundo de ultratumba: "¿La muerte? ¿La muerte sería también como la vida? Es más liviana, hija." (2000: 7) Al fin de la novela, Rosa se muere poco a poco después de enterarse de que su hijo fue dinamitado por las Fuerzas Armadas:

> Cuando por fin asomó a la placita silenciosa de Illaurocancha, sufrió un ataque de nervios, y empezó a gritar y a llamar a su hijo, a destrozarse la ropa arañando sus carnes. […] Bajo este cielo sin cielo de Illaurocancha, sin campanas que anunciaran su partida, los ojos de Rosa Cuchillo se habían congelado para siempre (2000: 206,207).

Se crea un vínculo semántico entre el inicio y el final de la novela, porque se entrelazan la vida y la muerte en ambos extractos. Al empezar, la vida de Rosa ya se ha consumido, pero aún comienza el viaje por el inframundo, su *vida de muerta*. Asimismo, comienza la historia de la lucha senderista de Liborio en la realidad peruana, aunque nunca se esconde al lector que Liborio se morirá, porque ya está muerto cuando Rosa recorre el Ukhu Pacha. Dicho de otro modo, los dos relatos que se desarrollan ocurren en espacios y tiempos diferentes. Según Quiroz (2010), tal elección narrativa "invita al lector a realizar una "lectura cíclica" del texto, en otras

palabras, a volver al inicio del relato" (2010: 212). La estructura circular ofrece al receptor un texto en continua renovación, en el que no hay capítulos, sino diferentes partes en las que el narrador externo, omnisciente, opta por causar la variedad al alternar las personas de la narración. Es decir, al lugar de la tercera persona que se usa en la parte de Rosa, usa la segunda persona en el texto dedicado a la aventura de Liborio en el mundo de los vivos (Cayo Oré: 2006), dando la impresión de que es Rosa la que interpela a su hijo. Sea lo que fuere, estas estrategias resultan en pedazos de textos interconectados, pese a sus diferencias de contenido. En este sentido, Mariano Ramírez (2012) subraya que los acontecimientos son narrados indiferentemente del mundo en el que ocurren, visto que el narrador/los narradores están dotados de una "visión abarcadora" (2012: 545). Además, tales vueltas incesantes provocan unos movimientos circulares en la novela, mejor dicho: un baile furioso de violencia senderista, de amor por la tierra, de almas en pena y perdición, o aún cantos de esperanza que se elevan hacia la bóveda celeste. También escribimos movimientos circulares porque se quiere remitir al pensamiento de Ana Correa acerca de la dinámica de la novela:

> Entré en una búsqueda en la que encontré que la violencia es lineal. Es por eso que la ciudad es tan violenta, porque todo es en línea y lo que es en línea en algún punto termina, se detiene bruscamente. Nos pone la respiración acá arriba y no nos da espacio para respirar; acá arriba no hay espacio. Entonces oprimimos el corazón todo el día. La sanación, la danza, la búsqueda, por el contrario, es circular. (2009: 2)[23]

En pocas palabras, se puede resaltar la estructura particular de la novela, cuyo contenido crea una cierta construcción circular. De ahí, aparece indudablemente una dinámica y fluidez de lectura.

La idea de una "fluidez de lectura" corresponde aún más con la estructura de *Los ríos profundos* porque cada capítulo conecta su último parágrafo con el tema de uno de los capítulos anteriores. Esto es, los capítulos se acaban con una escena de canto y baile o una imagen del río Pachachaca. Para ilustrar, se puede reparar en el hecho de que los capítulos I (*El viejo*), II (*Los viajes*) y III (*La despedida)* se conectan por medio de los ríos y su música, como lo observa González Vigil (2005: 196, nota 22). El capítulo I se cierra sobre un canto en quechua de los niños, que interpelan al río: "*!Apurímac Mayu! ¡Apurímac Mayu!* – repiten los niños de habla quechua, con ternura y algo de espanto (2005: 172). Luego, la lentitud del viaje descrito al final

[23] Ana Correa lleva a cabo esta opinión acerca de *Rosa Cuchillo* al poner en escena la novela en el marco de los mercados andinos. Ofrece a la población, mayoritariamente quechua, una interpretación corta del relato de Colchado Lucio, con el fin de que se exprese el traumatismo de la rebelión maoísta y su represión. La artista representa la fluidez de la estructura novelesca al preconizar los movimientos circulares en el baile y en su comportamiento. La meta de estos movimientos circulares es conllevar, por una parte, el legado cultural andino, y por otro lado la dulzura que uno resiente al tener una mente y un cuerpo apaciguados.

del capítulo II - "El canto de los *wak'rapuku*s subía a las cumbres como un coro de toros encelados e iracundos. Nosotros seguimos viaje con una lentitud inagotable", contrasta con el tumulto del río en el primer capítulo. Mientras el tercer capítulo recuerda el hecho de que, al crecer, los niños "deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar con las piedras y las islas" (2005, 196). Cantos y ríos inundan los finales a lo largo del relato, reflejando la importancia de lo natural, - los ríos, y lo cultural, - los cantos quechua en el establecimiento del sentido textual y estructural de la novela. Soles Salvador (2004) ve en esta presencia el compromiso de Arguedas con la revaloración de los valores andinos, un pensamiento que da a la naturaleza y la música un sentido casi mágico (repárese en el punto III.II.c). La autora avanza:

> Lo que interesa destacar es que Arguedas transforma las estructuras narrativas de sus cuentos y novelas, articulándolas con ayuda de la oralidad de la cultura popular quechua y la cosmovisión andina. […] La vertebración de los ríos profundos (1958) está asentada de manera fundacional sobre una estructura musical quechua. (2004: 426)

Además de reflejar la influencia cultural, Cornejo Polar añade que "las descripciones son instrumentos eficacísimos para la construcción del sentido final del texto" (1974: 160). El autor habla de la construcción de una "estructura solidaria" por la interconexión de los capítulos entre sí y estos "señales" que se dejan al lector. Como sí, al acabar los capítulos con imágenes musicales y naturales, Arguedas hubiera querido sugerir la elección final de Ernesto: contestar por la positiva al turbulento gemido del río Pachachaca y hundirse en la quebrada hacia Toraya y la cordillera, enfrentando la peste.

A la luz de este análisis, se postula que, al contrario de una estructura clásica y linear, en la que las descripciones y acontecimientos se encadenan uno a uno, la estructura narrativa de ambos textos (tanto *Rosa Cuchillo* como *Los ríos profundos*) se parece a un flujo continuo y coherente de acciones, reflexiones y descripciones. Resumiendo, los relatos no proponen una mejor estructura narrativa, sino un modo diferente de contar. Diferente porque logra unir dos tradiciones al principio opuestas por medio de la vertebración novelesca: los valores circulares andinas y la tradición occidental, más linear.

A modo de último punto de interés, vale la pena resaltar la sugestión de Bula y Bermudéz en su análisis ecocrítica de *Maria* y *La Vorágine* (2009): los autores subrayan el carácter circular de la naturaleza por medio de su facultad de renovación. Hablando de los ecosistemas, uno podría recopilar las palabras de Antoine-Laurent Lavoisier y afirmar que "nada se pierde, todo se transforma". En efecto, el poder de la biodiversidad natural es indudable: "la selva busca la multiplicidad de la vida, de la simbiosis y la coevolución" (2009:

125). Luego, los intelectuales oponen esta visión a la del hombre que, según ellos "busca el dominio de una sola especie, junto con algunas pocas que se consume o lo hacen compañía." (*Ibid.*). En esta reflexión, es verdad que la oposición puede aparecer demasiado drástica, pero en cierto sentido, la naturaleza representa de una muy buena manera la interconexión de todos los seres, sean naturales o humanos. Recientemente, en lo que ha supuesto el análisis de Viera Mendoza, se "ratifica" por fin la importancia del decorado al construir la novela. Argumentan que "sin la presencia de los densos espacios simbólicos andinos, no como aspecto del paisaje, ni como decorado, sería imposible la constitución de su obra" (Viera: 1). De hecho, proponemos que la naturaleza también tiene un papel en la creación de una estructura circular, por la armonía que trae a ambos relatos, por esta dinámica de reinvención incesante. En pocas palabras, la mezcla de estructura circular y linear propone la creación de un espacio, una civilización que se renueva continuamente por la armonía convivencia de seres, sean naturales o humanos.

Pero no es suficiente leer la novela sólo al nivel referencial y estructural: dado que las novelas indagan en las aportaciones del mundo quechua, es necesaria una lectura simbólica. Es la razón por la que ahora el análisis ha de poner el énfasis en el simbolismo de los espacios descritos: es decir, la presencia novelesca de la cosmovisión andina, las funciones del río y su importancia imprescindible, así como el papel simbólico de las criaturas de la naturaleza (los animales que actúan a lo largo de los relatos).

III.II. El espacio narrativo: dimensión simbólica

a. El espacio en contacto con la(s) cultura(s) humana(s)

A modo de primer análisis narrativo se destacó la convivencia de dos opuestos en ambas novelas: los espacios cerrados y los espacios abiertos. En *Los ríos profundos*, se marcaban por una separación de lo natural y lo humano: que los espacios cerrados se encontraban en la ciudad de Cuzco, aplastando al llegado urbano de los Incas, así como el pueblo de Abancay, ubicado en un valle oscuro, encerrado por los terrenos de la hacienda Patibamba. Mientras las montañas, bosques, ríos y los animales elevándose por el aire caracterizaban los espacios abiertos, lugares de paz y reconciliación interior del protagonista. Por lo que se refiere a *Rosa Cuchillo*, se observó que el inframundo tenía una amplitud irreal, poniendo en perspectiva el mundo de los muertos con el mundo de los vivos. Este mundo, el de la realidad visible, parecía de hecho más cerrado, focalizado sobre asuntos militares dentro del microcosmo de la zona sur del Perú. No obstante, hondando en dichas oposiciones, se descubrió conexiones entre elementos: los autores lograron crear una dialéctica, una complementariedad de contrarios.

La dualidad no se para en una sola oposición: a lo largo de la novela, se desarrollan cada vez más unos polos opuestos, cargados de sentido. A su manera, cada novela bucea en la distinción entre el espacio costeño y andino. Entre mar y sierra, los pueblos cambian y ergo, la tradición cultural. No sólo hay diferencias de naturaleza, sino que se plasman discrepancias culturales y, en algunos momentos, resulten en una lucha ideológica. Aunque *Los ríos profundos* no deja tan claro el conflicto como lo desempeña *Rosa* Cuchillo, ya se está fomentando una crisis cultural. Primero, se introduce unas desigualdades al inicio de la novela, cuando Ernesto y Gabriel, su padre, visitan al Viejo, rico pariente y dueño terrenal de influencia innegable. Vive en Cuzco, dentro de la sierra, pero en una ciudad invadida en 1534 por los españoles cuyas fundaciones incas fueron hispanizadas.[24] Repárese en la segunda página de la novela:

> Mi padre lo odiaba. Había trabajado como escribiente en las haciendas del Viejo. "Desde la cumbre grita, con voz de condenado, advirtiendo a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir; cree que vale muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos. ¡Irá al infierno!" (2005: 138).

[24] Para ilustrar, hay una catedral inmensa, o aún la iglesia de la compañía, rodeadas por las murallas incas, cuyas piedras "cantan de noche" (*ver III.I.a.*)

Obviamente, el Viejo se eleva a él mismo encima de las razas consideradas "menores", los indios que recogen los productos de su hacienda. Al igual que los conquistadores persiguieron a los nativos en los días de la Conquista, el Viejo sigue menospreciándolos. Trata a los indios como seres insignificantes, a los que no se les otorga hacia las frutas de sobra. Pero no sólo se ataca a los indios, sino que también afirma su superioridad sobre sus colegas y parientes, en una necesidad constante de poder. En efecto, el Viejo se vuelve opresor de su familia al igual que de los indios cuando a Ernesto y Gabriel les aloja en la cocina de los arrieros: "Era una cocina para indios el cuarto que nos dieron" (2005: 142). El Viejo ve a los colonos como criaturas diferentes, débiles, sin alma, pero no sólo a los colonos. También menosprecia a los dos viajeros y, por lo tanto, asimismo les deshumaniza. Por ende, no les otorga una habitación decente y cómoda, y de esa manera, ya demuestra su desdén por ellos. Acabarán por irse fuera de Cuzco, fuera de una ciudad envenenada por la perversa tiranía del Viejo. Padre e hijo son guiados a través de la llanura inmensa por el gemido del río Apurímac, lo cual acoge a cualquier viajero despertando "en su memoria los más primitivos recuerdos, lo más antiguos sueños" (2005: 171). Aquí sobran los ejemplos en cuanto a la imagen del Apurímac como lugar de salvación, refugio de cualquiera deseando deleitarse de la apacibilidad de la vida natural.

Además del encuentro con el Viejo, el momento en el que irrumpen los militares en Abancay ilustra perfectamente la dualidad indio-blanco (1974: 103). Después de la rebelión de las mujeres de las chicherías, guiadas por Doña Felipa, las tropas militares llegan a Abancay para "reestablecer la paz". En este pueblo que hasta este punto compartía su vida con los colonos, los indios, ya no se comparte, le asustan o le matan a quienquiera que se hubiese insubordinado:

> [el portero] corrió hacia nosotros, hablando: "¡Ya baja la tropa, ha volteado, dicen, el abra de Sok'llak'asa! Las chicheras se están escondiendo […] La gente está saliendo de las chicherías; se están yendo. Dicen que viene un coronel que estuvo en Huanta y que quinteó a los indios en el panteón. Los hombres se están yendo. En Huanupata están temblando… Los gendarmes también tienen miedo… El Coronel los puede afusilar por lo que se hicieron vencer con las chicherías… Algunos, dicen, están corriendo, cuesta abajo, a esconderse en el Pachachaca…" (2005: 318).

Aún no se ha establecido el campamiento, pero la llegada del ejército ya produce olas de escalofríos dentro de la población del valle. Las rebeldes se esconden y se dice que Doña Felipa huyó por el río: la naturaleza sigue siendo un refugio, último baluarte frente a la violencia humana. Mientras persiguen a las chicheras, la violencia se hace cada vez más dura y presente: encierren las mujeres en la cárcel vieja de la ciudad. Dicha cárcel inspira temores, como el patio asusta a Ernesto. Una característica que resulta interesante es lo que sigue: "Nadie ensuciaba el

pie de los muros, por los sapos que allí abundaban y por miedo a los gendarmes. Los sapos se prenden, inesperadamente, de la piel humana desnuda (2005: 328). Una vez más, un edificio colosal, gris y vacío, dentro de una pequeña ciudad, que es la sede de manifestaciones violentísimas. Es decir, castigos y latigazos (2005: 336). La presencia de sapos también puede llamar la atención, dado que los sapos se vinculan con la Pachamama en la cosmovisión andina. Es hijo de la tierra, que simboliza la fertilidad y el agua (Ochante Sauñe).[25] Su presencia quizás significa la presencia de la naturaleza a pesar de la irrupción brutal de un edificio humano. En un cierto sentido, representan una especie de amenaza del medio ambiente, recordando su presencia a los seres hipnotizados por las luchas de poder. Y la índole acuática del anfibio demuestra de nuevo la ubicuidad de la imagen del río. En resumen, se contraponen dos características de la costa y de la sierra: el edificio gris, la cárcel construida por los colonizadores y los sapos, criaturas de los ríos profundos que atraviesan las montañas.

En *Vigencia y universalidad de José María Arguedas* (1982) Cornejo Polar sitúa a Ernesto entre dos mundos: el costeño y el andino. Un conflicto en el que se refleja otra distinción: el conflicto entre sociedad moderna - capitalista -, y comunidades quechuas, que se consideran por la mayoría de pensamiento más tradicional (1982: 14-15). Según muchos autores, se podría sugerir que este conflicto origina en la conquista del Perú por los españoles. Lo que ocurrió fue que, de las naves españolas, desembarcaron los conquistadores por la costa peruana en 1531, lugar casi despoblado por la población inca, dada su preferencia por los Andes. Tal preferencia se esclarece al indagar en la cosmovisión andina: según la tradición, la costa nunca había representado un peligro. El poder, las espectaculares manifestaciones divinas y la naturaleza tan imprevisible como rica en biodiversidad siempre se habían encontrado en la sierra.[26] La falta de consideración por una potencial amenaza costeña, en paralelo con los conflictos internos que socavaban la civilización inca,[27] dieron paso a la irrupción de colonos

[25] Artículo disponible en línea: http://www.ciberandes-magazin.com/2015/07/simbolismo-de-sapos-y-culebras-en-la-cosmovision-andina/

[26] Millones y Mayer (2012) llevan a cabo un análisis muy interesante de los recursos montañosos, demostrando de ahí la potencialidad que representaba para los naturales:

> En términos generales, el favor que la montaña puede prestar a los humanos es aún más directo. Se percibe como un reservorio de plantas y animales con la posibilidad de integrarse al universo de los humanos, pero que funciona como espacio alternativo, no necesariamente benévolo. Sus relaciones con el hombre dependen del reconocimiento de su condición sagrada y de la entrega de ofrendas y actos rituales que hagan patente tal reverencia (2012: nota 31).

[27] Mientras llegaron los españoles a las costas peruanas, la muerte del jefe Huayna Capac dio lugar a unos enfrentamientos entre sus dos hijos. El país ya estaba entonces quebrado por las luchas entre los partisanos de Atahualpa y Huascar, lo que favoreció la invasión española, por un sutil juego de alianzas, engaños y fuerza militar. Para más información, el lector puede reparar en el documental siguiente:

españoles al Perú. Luego, en acuerdo con la tradición colonial de colonizadores *versus* colonizados y también por razones históricas, habrá de aparecer la típica índole de la oposición entre pueblo opresor y pueblo oprimido. La violencia del ejército, así como el poder de la Iglesia al intentar apaciguar la rebelión serán tratados en los dos últimos capítulos del trabajo.

Por lo que se refiere a *Rosa Cuchillo*, ya ha sido destacada la magnitud del mundo de los muertos (el Janaq Pacha y el Ukhu Pacha) frente al microcosmo de la parte Sur del Perú, provincia en la que se desarrollan los ataques de los rebeldes[28]. En los enfrentamientos, se sugiere asimismo la dualidad indio-blanco visto que los senderistas, al ser inspirados por la ideología comunista de Mao Tse Sung y Karl Marx, revindican parcialmente "los derechos de los naturales". En otras palabras, el movimiento pretende brindar la liberación a los descendientes de los pueblos prehispánicos: lo demuestra muy claramente el inicio de la novela, cuando discurre el camarada Santos acerca de la necesidad de la lucha, recordando la triste historia de su padre. Dice que su padre trabajaba como un perro con fines de que la familia tuviese suficiente dinero para comprar unos terrenitos. Sin embargo, fue víctima de un balazo y su madre, siendo viuda, tuvo que criar sola la familia (2000: 17). Con este hábil discurso, el camarada Santos despierta la desesperación de los pueblos originales, cuyas tierras fueron invadidas por los conquistadores y sus descendientes. Además, otra característica llamativa es el lugar donde ocurre el discurso del líder:

> "Abajo en el maizal que floreaba al canto del río los loros se desgañitaban chillando, meciéndose sobre las cañas que ondulaban con el travieso vientecillo que por ahí se paseaba. Arriba: el taita Intip, alegroso, riendo tal un girasol" (2000: 16).

Una vez más, se destaca de repente que dos mundos se contraponen: el mundo de abajo, en el que discurre Santos, y el mundo de arriba, desde el que el dios Sol deslumbre el mundo de los vivos. Otro punto notable es el carácter natural del decorado. Es el inicio de la novela, del Partido: canta el río, vuelen alegremente los pájaros por el viento fresco: la escena propicia la nostalgia y el bienestar. De hecho, se podría observar que el decorado corresponde a la índole discursiva del camarada Santos, que enfatiza en la protección del patrimonio, de la lucha por las tierras. En esta escena, el entorno andino con sus ríos y sus pájaros contrasta con el lugar en el que se sitúa el gobierno: Lima, la capital. En efecto, Lima es una ciudad costeña construida por los colonos en 1531 y que hoy en día se ha impuesto como el núcleo del poder político, económico y militar del Perú, de ahí remplazando en 1821 la capital cuzqueña. Entonces, queda

https://www.youtube.com/watch?v=UO5ktwPXsyM (Rise and fall of the Inca Empire, por Gordon McEwan).

[28] Los ataques de los senderistas.

obvia la razón por la que la rebelión se inicia en la región andina del Sur del Perú. Como es el lugar en el que se encuentra a más naturales, dado que suelen concentrarse en las montañas (*figura 2*), como sus ancestros antes de ellos, una cierta crisis por la identidad ya estaba presente.

Resumiendo, se podría decir que el argumento del territorio, asimismo argumento imprescindible de cualquier reivindicación indígena (Mariátegui, 1971: 61), reaparece a menudo a lo largo de la novela. Por ejemplo, lo menciona la camarada Angicha cuando instruye a los nuevos miembros del partido, Liborio incluido: "Luego éstos, los Españas y sus descendientes se apoderaron de las tierras de los naturales, hasta que en 1980 un sol rojo iluminaba el planeta, y ése era el Partido, que iba a iniciar el largo camino de la liberación" (2000: 26). Alude la camarada Angicha a la lucha terrenal que se desarrolló en el Perú desde hace unos siglos (desde la resistencia de Athahualpa hasta Tupac Amaru), y este argumento llega a convencer los jóvenes de los pueblos andinos por la legitimidad de la lucha.

Al igual que la naturaleza, Liborio no se percata enseguida de que el discurso del camarada Santos no desvela directamente la meta principal del Partido: derrotar al gobierno y tomar el poder. Al cabo de unos años, se da cuenta de tal discrepancia a través de una serie de eventos en relación con su actitud frente al ámbito natural que les rodea. Estos hechos parecen a primera vista anodinos, pero en verdad sacan a la luz la ilusión moldeada -sea deliberadamente o no, por el Sendero Luminoso. Para ilustrar, primero la naturaleza es cómplice: les ayuda a esconderse (2000: 37) -como cuando Doña Felipa huye hacia el río en la novela de Arguedas, cura al héroe (2000: 76), pero después desvela poco a poco la mentira, como en el momento en que la lluvia interrumpe un discurso de adoctrinamiento acompañado por azotes (2000: 106-107). En este sentido, la naturaleza actúa en dos planes sucesivos: primero, al inicio de la novela, se desviste de todo su encanto para propiciar "la Revolución de los naturales". A continuación, el conocimiento de entorno natural de los nativos ayuda a los senderistas en unas emboscadas (2000: 173). No obstante, a medida que aumenta la atroz violencia y, por lo tanto, que se debilita la relación con lo natural, el entorno se vuelve pobre y poco provechoso. Por ejemplo, una lluvia torrencial precede el discurso del Presidente Gonzalo en el que afirma la agresividad de su movimiento y aboga por un voluntario descuido de los compañeros y sus familias. La descripción de esta lluvia fuerte, acompañada de "un fuerte solazo" y que deja goteando a los árboles, da una impresión de agobio, de lentitud; es más, una atmosfera muy pesada, que introduce unas palabras pesadas, pronunciadas por un protagonista aún más pesado (2000: 178). Poco rato después, Gonzalo subraya: "Si no tenemos hombres, dice, los tendremos, si no tenemos fusiles, los conseguiremos, y si no tenemos el poder, lo conquistaremos" (2000:

180). Y el jefe sigue, alejándose cada vez más de los valores solidarios en los que muchos creían al enrollarse con un movimiento comunista: "el nuevo Estado no es, pues, un Estado paternalista, ni asistencialista. El forjamiento forzará en esos niños la fe en sus propias fuerzas" (*Ibid*).

Del mismo modo que Ernesto, que huye la agresiva realidad humana lanzándose al campo, Liborio se distrae del discurso "observando un poco los "landes" de Nueva Pekín, casuchas camufladas en el monte, en una quebrada profunda, con techos de calamina y cubiertos con raíces de arbustos" (2000: 180). Pero la naturaleza no le apacigua, sino que descubre las fisuras de una comunidad quebrándose. Como lo nota un compañero, hay una 'falta de una infraestructura mínima para llevar adelante la guerra, y más aún para los combatientes" (2000: 179). La única infraestructura fija que le puede ofrecer el Partido a su banda es la de la naturaleza. Aunque se brinde a ellos la fuerza natural, magnifica y plural, los del Partido no confían en respetarla, porque no intentan cumplir sus promesas terrenales en cambio total a sus discursos neo-indigenistas.

Finalmente, el clímax del desengaño de Liborio se alcanza cuando los senderistas cazan vicuñas, criaturas sagradas porque se suponía que son hijas queridas de la Pachamama (2000: 120). Es la primera vez que el hombre se rebela de manera tan expresiva, refiriéndose a su legado cultural, las creencias andinas: "No deberían cogerlo. Ahora por culpa de este animalito, los Apus nos castigarán" (2000: 120). Liboria no se puede contener más y teme por la vida de todos. Pero después del castigo divino, se empeora su choque porque sigue un cierto castigo humano. Es decir, con pena e indignidad, Liborio se da cuenta de que la mayor parte de sus compañeros no se toman sus creencias en serio. Efectivamente, si bien acaban de atestiguar el castigo de los dioses – nubosidades, viento helado y tormentas que representan la ira furiosa de los wamanis[29], así como la aparición de Pedro Orcco –" el espantoso rostro del tamaño de una montaña de un hombre terrible" (2000: 121), no reconocen la intervención divina una vez disipado el miedo. Rechazan la fe de Liborio por la cosmovisión andina, contestándole que son "cosas de la naturaleza", nada más que una ilusión óptica. No reconocen la legitimidad de una cultura que pretenden defender. Se infiere entonces una dualidad cultural dentro de los senderistas, la cual se añade a la dualidad indio-blanco.

Por otro lado, el mundo de los muertos tampoco carece de sentido: en el transcurro de las páginas, se presentan los diferentes ríos y lugares por los que las almas en expiación deben

[29] Dioses de la montaña

cruzar. Al igual que las montañas, que son lugares propicios a la vivencia de los pueblos primitivos (*Nota 5*), Ramírez menciona que:

> "El Ukhu pacha no se entiende como un lugar destinado únicamente a los condenados, sino como un espacio inquietante de fuerzas no necesariamente invisibles o inmateriales de las que depende la propia existencia, es un espacio de energía peligrosa pero también protectora. Aquí están los 'gentiles' o representantes de la antigua humanidad y los wamanis o dioses montaña que mantienen una relación recíproca con la comunidad a la que protegen y rigen" (2012: 544).

Si bien se refiera innegablemente al infierno en *Rosa Cuchillo* por medio del recogido serpentino del Ukhu Pacha, la novela de Arguedas nos habla también del infierno, pero de una forma más figurada. Efectivamente, Dorfman (1980) percibe la ciudad de Abancay como el infierno (1980: 98). El aura endemoniada del dicho espacio cerrado cubre y ensombrece el patio, el Colegio mismo, el valle de los Molinos y la prisión.[30] En paralelo con las almas que purgan sus culpas en el Ukhu Pacha, los jóvenes del colegio se infligen el castigo entre sí mismos. En el mismo colegio en el que se reprime el imaginario andino de Ernesto, Dorfman destaca la fetidez tan olorosa como moral que se desliza del patio:

> Si el Colegio es el infierno dentro de un valle ya calificado de satánico, hay un espacio particularmente endemoniado dentro de ese lugar: es el patio donde se efectúa la nocturna violación de la opa […] El que gana relega a los demás al rincón de los niños menores. Ser hombre es vencer en la batalla por una hembra enferma, devolver a los compañeros derrotados a la sumisión infantil. Terminan todos infestados, sobrecogidos por un mal y un deseo que provienen tanto de una dimensión interna como una externa. (1980: 103).

Aquí, la sordidez del espacio ilustra el malestar de los jóvenes, que de día aguantan el yugo en el dogmatismo católico, y que de noche se golpean como fieras. Aunque nunca tiene parte en estos episodios, Ernesto también resiente el mal que propagan y se purga por medio de su relación estrecha con el río Apurímac. Tal conexión se traduce en verdaderos cantos expiatorios que se elevan hacia las aves que vigilan el Valle. Como lo menciona la autora, elementos naturales siguen a Ernesto ("el sol, los pájaros y el río le dieron aliento"), de ahí asegurando la continuidad de la esperanza por un lugar más justo (1980: 104). Finalmente, como ya fue destacado al tratar la solidaridad de la estructura narrativa, se puede proponer que Ernesto no se preocupa únicamente por su propia salvación, sino que intenta sacar a los otros alumnos de esta espiral infernal de culpa y castigo. Cuando aprende a tocar el *zumbayllu*, Ernesto se anima a lanzarlo en el patio, juntando así algunos internos para disfrutar de los sonidos purificadores de un instrumento cuya música transciende el mal humano:

[30] *Reparese en III.I.a.*

> Pudimos llegar, solos, al patio oscuro. Tocó el carnaval. Iría la música por los bosques ralos que bajan al Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría por los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría fuerza, repercutiría, para volar con los vientos, entre las lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio transmite todos los sonidos. (2005: 334) [31]

A modo de cierre, ¿qué nos enseña la oposición del espacio costeño y las regiones montañosas? Sales Salvador (2004) resume muy bien la meta que tiene Arguedas al contrastar estos dos espacios diferentes y las poblaciones que se vinculan con cada uno:

> Dos espacios (sierra y costa, arriba y abajo) que Arguedas progresivamente tratará de hacer dialogar. Entre lo regional y lo universal, Arguedas busca una complementariedad […] pues trata de introducir el mundo quechua en la novela en castellano. (2004: 423)

Por su parte, Dorfman sugiere que desde el primer capítulo dialogan tres elementos cargados de sentido: el muro inca, la Iglesia de la Compañía y finalmente el árbol de cedrón en el patio de la casa del Viejo (*figura tres*). En cuanto a su significado, ya ha sido observado que las ruinas de la muralla incaica simbolizan el legado inca, aplastado por la voluntad colonizadora. Son mágicas, Gabriel lo pone de relieve diciendo: "Los incas tendrían la historia de todas las piedras con "encanto" y las harían llevar para construir la fortaleza" (2005: 150). En cambio, la catedral y la Iglesia de la Compañía remiten al poder religioso de los españoles, cuyo lema durante la Conquista fue "conquistar con la espada y la cruz". Aquí, Arguedas esboza una visión doble de la religión católica: una catedral inmensa imponiéndose a la vista de cualquiera, frente a la Iglesia de la Compañía, más solidaria, que le da ganas de cantar y llorar a Ernesto (2005: 152). En fin, el árbol de cedrón encarna la aportación natural a la descripción. Lo particular es que tiene su tallo casi blanco porque es martirizado por niños (2005: 141). Al igual que los arbolitos de la plaza de la catedral, representa la degradación de la comunión con la Naturaleza (nota dieciséis). Ya no se respeta al medio ambiente y hasta los niños le hacen daño en impunidad total. Ahora no hay nadie para recordarles el contacto sagrado de los Incas con la naturaleza, entonces no se dan cuenta de que son sus propias raíces culturales lo que están hiriendo. De hecho, las piedras incaicas representan los indios, mientras que la Iglesia de la Compañía ilustrará la "parte humana de la raza blanca explotadora" (1980: 106). Finalmente, el árbol de cedrón remite obviamente a la naturaleza. La autora opina que la presencia de estos tres componentes entraña que cada uno de los tres tiene que participar en la fundación de un nuevo Perú que sea libre e integrado (1980: 106). Dorfman demuestra que Arguedas rechaza la hegemonía de un componente cultural y opta por la heterogeneidad. Una decisión evidente

[31] Estas líneas ponen de relieve la fuerza con la que se despliegue la belleza de la música en la naturaleza, la voluntad de escaparse del encierro urbano. En el punto III.II.c., hay más informaciones en cuanto a los vínculos entre la música y la naturaleza.

dentro de una sociedad marcada por el abigarramiento de sus civilizaciones, pero cuya implantación sigue enfrentando muchos obstáculos.

Entonces, en la novela de Arguedas, escrita y publicada a mediados del siglo XX, los espacios, aunque heterogéneos, se entremezclan en una simbiosis cultural. En estos tiempos, ya está presente la violencia, y se plasma en la novela por medio de la irrupción de las tropas a Abancay, así como por la dualidad blanco-indio en la hacienda Patibamba, en Abancay, y hacía entre los propios alumnos del colegio. En *Rosa Cuchillo*, se nota una evolución de la violencia porque, en cierta medida, se llega al paroxismo del conflicto cultural. Como lo nota Prendes Guardiola (2010): "Siguiendo las ya antiguas teorías de esencialismo indigenista, Rosa Cuchillo nos muestra una fase más de la destrucción, a manos de los mistís, del mundo armónico de los Andes" (2010: 231). Ahora se han confirmado las abisales diferencias entre las culturas y se manifiestan en la forma la más agresiva: la cruenta rebelión liderada por los extremistas del Sendero Luminoso. Al juntar los rebeldes, los naturales de la sierra[32] no ganaron nada, salvo la muerte y la miseria. En efecto, no se logra del todo una unión, porque en este punto sólo importa la toma del poder. Liborio se da cuenta de esto mientras fracasa el partido, después de haber luchado en contra de *los sinchis* durante numerosos años: "los naturales sólo seremos apoyo de nuevos patrones, que al final nos gobernarán" (2000: 187). Se lo ocurre al cabo de una larga reflexión y de muchos episodios en los que los demás no respetaron sus creencias andinas. Tanto los intelectuales como los meros soldados del Sendero Luminoso no les hacen caso a los naturales. Sin embargo, la esperanza por un mundo más justo y más equilibrado persigue, pese a la crueldad de los enfrentamientos, sean morales o físicos. Ernesto elige irse por el río, construyendo así su propio puente hacia un espacio de intersticio cultural. Como lo menciona Dorfman (1980): [Ernesto] "elige los valores de la liberación en vez de la seguridad económica" (1980: 134). Y al final de la novela de Colchado Lucio, Liborio vuelve al mundo de los vivos para ordenarlo, mejor dicho: "voltear el mundo al revés" (2000: 199). La muerte no impide la esperanza.

Esta idea de complementariedad cultural proviene de la cosmogonía andina. En efecto, se necesitan oposiciones de contrarios para lograr una cierta simbiosis. El hecho de que muchos otros elementos encuentran sus orígenes en las creencias del pueblo andino da un sentido muy peculiar a las novelas, visto que los símbolos usados divergen de la costumbre europea. Ahora hace falta recoger algunas pautas de la cosmovisión andina para que se defina más claramente

[32] Entender aquí los pueblos de ascendencia indígena, mestizos que querrían luchar por el reconocimiento de su cultura y de sus propiedades terrenales.

la presencia de nociones incaicas claves en estas novelas que fueron escritas en castellano y en el Perú híbrido de hoy. Al analizar la presencia de dicha visión, también trataremos de entender el porqué del predominio de elementos como la música y, encima de todo, la naturaleza.

b. Las novelas a través del prisma de la cosmovisión andina

Ya ha sido introducido al iniciar el análisis el antiguo *Manuscrito de Huarochirí*, pero ahora es necesario pulir esta introducción y observar las primeras frases del manuscrito:

> Dicen que en tiempos muy antiguos había unos huacas llamados Yanañamca (Ñámuq negro) y Tutañamca (Ñamuq de la noche). En una época posterior, éstos fueron vencidos por otro huaca llamado Huallallo Carhuincho. Después de "haberlos vencido, era Huallallo quien transmitía la fuerza vital a los hombres, no consintiendo en que engendrasen más de dos hijos. Uno se lo comía. El otro, el preferido, era criado por sus padres (2008: 21).

Al igual que en la Biblia, al principio fue la noche, y luego aparecen *Huacas* – Dios de las montañas, y sus oponentes. Los dioses, asociados a los eventos naturales, les otorgan la vida a los hombres, los *yuncas*, que después se establecen en las montañas por sus múltiples ventajas, como por ejemplo: la fertilidad del suelo, la abundancia de materias primarias, la facilidad de esconderse y la proximidad de los dioses.

Al introducir las diferentes creencias de las sociedades indígenas latinoamericanas, Oviedo habla de una exaltada creación, resultante del "natural impulso de todo pueblo por lo fabuloso y lo extraño" (1995: 31). Los naturales precolombinos desarrollaron entonces un impresionante compendio de expresiones y formas de creación, primeramente, verbales, para expresar su concepción del mundo. Es relevante mencionar que, a menudo, esta cosmovisión se prendía con la cosmovisión inca (que también se apoya sobre creencias de pueblos anteriores), de ahí fomentando pautas de creencia más "generales" en los Andes, como por ejemplo la presencia del dios arcaico Taita Wiracocha. El Diccionario de la Real Academia española define la palabra como sigue: "la cosmovisión es la visión o concepción global del universo".[33] De acuerdo con dicha necesidad de una "visión abarcadora", se entrelazan las creencias hasta que se ofrece una cosmovisión en la que vida y muerte, hombres y dioses se

[33] Cabe hacer hincapié del significado de cosmovisión para evitar cualquier malentendido.
Definición de "cosmovisión" por el Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en línea: http://dle.rae.es/?id=B5j9BD8. Recuperado el 23 de abril 2018.

relacionan, en la que lo natural[34], lo divino y lo humano se hallan en perpetua conexión. Hasta ahora, se podría alegar que esta interconexión ya ha aparecido en el presente análisis.

Salvo los numerosos ritos y creencias que resalten del manuscrito, también es un punto notable el interés que suscitó en los autores de nuestras novelas. En efecto, el mismo José María Arguedas se puso a traducir en castellano la antigua recopilación de Francisco de Ávila, publicando en 1966 *Dioses y Hombres de Huarochirí*.[35] Dado su voluntad de rescatar a la cultura andina, ahora se esclarece la constante presencia de elementos del sistema-mundo andino a lo largo de sus novelas.

Colchado Lucio, por su parte, halló en los mitos de Huarochirí una gran parte de la trama novelesca de *Rosa Cuchillo*. Además de referir directamente al mundo tripartito de los pueblos andinos, se inspira de uno de los capítulos de *Dioses y hombres de Huarochirí*: *El Wamani enamorado*, que cuenta, supuestamente, como un Apu, divinidad de la montaña, se enamoró de una mortal y engendraron un hijo (en Ansión, 1987: 123-126). De hecho, el autor peruano mezcla sabiamente unos acontecimientos contemporáneos -es decir, la violencia de la rebelión senderista, y una tradición vieja de más de cinco siglos -a saber, las creencias andinas e incas. De tal manera, ambos novelistas lograron escribir más que mera ficción: mientras se teje una trama que sigue el esquema moderno de las novelas en castellano, están transmitiendo al receptor el saber andino, así como su forma de entender la vida y de incluirse en el universo.

❖ Breve resumen de los puntos emblemáticos de la creencia

Hasta ahora, el análisis del espacio de las obras ha destacado la yuxtaposición de diversas dualidades. Si bien se oponían las dualidades, como por ejemplo los espacios abiertos y cerrados, o incluso la costa y la sierra, que representaban el conflicto indio-blanco, había elementos narrativos que recordaban la necesidad de la complementariedad. Repárese en el papel de las aves, del río, cuya presencia apaciguaba las frustraciones del conflicto de polos extremos. Con otras palabras, se articulaban dos nociones opuestas con fines de que se halle un intercambio cooperativo y creativo (Sales Salvador, 2004: 298). En su artículo *Yanantin y*

[34] La diosa Pachamama personifica la naturaleza, afirmando el orden natural como el núcleo de la vida humana. Méndez Aguilar (2013) lo resume brevemente: "La religión incaica reflejaba su filosofía del respeto por las fuerzas de la naturaleza. Los antiguos peruanos adoraron a los espíritus de la naturaleza y criaturas tales como jaguares, serpientes y cóndores, asociados a su concepción espiritual. Consideraban que el universo tenía tres planos" (2013, slide n°13).

[35] Aunque se elogia la traducción de Arguedas por su estilo poético y sus calidades estéticas, ahora se prefiere la traducción de George Taylor por su carácter más exacto y rigoroso desde un punto de vista lingüístico. Es la razón por la que hemos preferido su traducción a la de Arguedas, pese a su hermosura.

masintin: la cosmovisión andina (2008), la Dra Daisy Nuñez del Prado esclarece que estas dialécticas en las novelas siguen el modelo estético del *yanantín*.[36] Este sistema categórico se percibe como la base dialéctica de organización del estado inca y sigue siendo el eje de la cosmovisión del hombre andino" (2008: 15). Nuñez del Prado (1979) define el *yanantin*:

> Es un principio de oposición complementaria, jerarquizada e interdependiente asociada a las nociones de masculino y femenino, derecha e izquierda, alto y bajo, rojo y negro. Oposiciones interdependientes vinculadas y unidas por un flujo constante de intercambios recíprocos de distinta naturaleza, valoración y/o simetría (1979: 5).

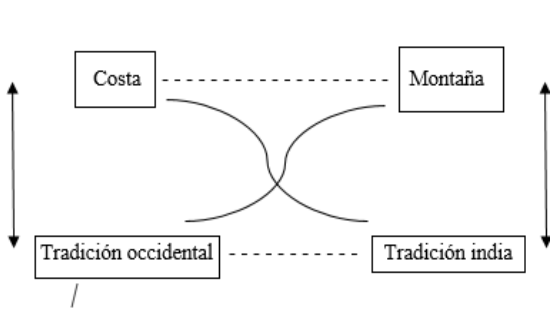
Se sugiere que, a pesar de que el *yanantin* establece una jerarquía por medio de la oposición de contrarios, algunos pares son comunes a diferentes personas, conectando la gente entre sí misma. Aquí, los intercambios son de la misma naturaleza. El concepto contiene dos principios, más abstractos, que resultan de esta oposición de contrarios: el *tinkuy* y el *cuti*. Por un lado, el *tinkuy* ilustra la tensión, el intercambio que resulta del encuentro de contrarios, mientras que el *cuti* pone de relieve la alternancia de los sistemas, su capacitad de regeneración (Rostworowsky, 2000: 22-23).[37]

Esta primera dualidad lleva a una estructura cuatripartita, porque corresponde a las cuatro direcciones: ante todo, aparece le articulación Hanan/urin (*arriba/abajo*), como lo hemos estudiado en el primer parte del análisis con la oposición de espacios (costa y mar). A esta oposición, se contrapone el sistema allauca/ichuq (*derecha/izquierda*). Por supuesto, estos polos mantienen interrelaciones entre sí, propiciando de ahí la complementariedad y la reciprocidad.[38] Es posible realizar una tabla de opuestos y complementariedades para cada novela, por medio de un cuadrado semiótico siguiendo el método de Greimas (1970). Este método también se basa sobre la articulación de elementos binarios para encontrar un sentido global dentro de las dualidades de una obra. Tales cuadrados facilitan la comprensión del valor simbólico del espacio tal como ha sido desarrollado hasta este punto:

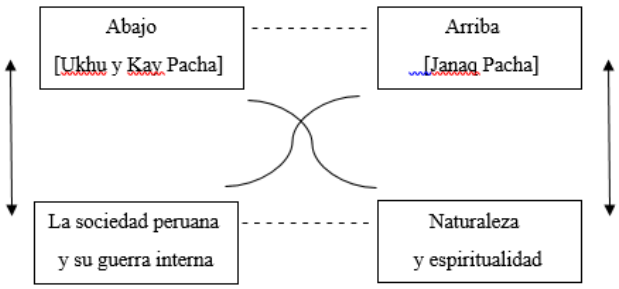
[36] Según la profesora, el *yanantin* es, con el *masintin*, una categoria que conforma el modelo *tawantin*, un concepto clave de la cosmovisión andina. Ya que esta materia es compleja, preferimos enfocarnos en la presencia de las oposiciones del *yanantin* en las novelas para no confundir al lector y brindar una aproximación más asequible.

[37] Está oposición de contrarios es utilizada en muchos análisis de las obras del indigenismo. Por restricciones espaciales, no indagamos en la explicación teórica de tales nociones, pero se aconseje la lectura de los trabajos de Daisy Nuñez del Prado (1979 y 2008).

[38] Por ejemplo, Rojas se propone dar un modelo del yanantin dentro de la estructura de *Rosa Cuchillo* (Rojas: 6). Disponible en línea: https://bit.ly/2njmfmA. Recuperado el 8 de abril 2018.



Cuadrado semiótico para "Los ríos profundos"



Cuadrado semiótico para "Rosa Cuchillo"

Leyenda:
- - - - - - - : Oposición
: contradicción
: complementariedad

Al intercambiar e interrelacionar las dualidades, hallamos un espacio discursivo en el que se plasma una coexistencia potencial entre lo occidental y lo andino (Huamán, 2004: 383). Resumiendo, la dualidad al igual que la reciprocidad son conceptos inherentes a la cultura andina. Por lo tanto, operan dentro de las narraciones para demostrar la posibilidad, la casi necesidad, de un diálogo intercultural. Oponer los contrarios, como, por ejemplo, el pueblo indio y el pueblo blanco, permite alcanzar una cierta puesta en perspectiva del conflicto. Se sugiere que los textos abogan por un cambio dialógico causado no por el antagonismo y las luchas ideológicas, sino por la complementariedad.

c. El encanto andino: elementos mágicos en la música y la naturaleza

En su ensayo *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1974), Cornejo Polar afirma que, siguiendo esta filosofía de complementariedad, "hombre y mundo se confunden, pues, en una mágica fusión" (1974: 22). El encanto presente en la cosmovisión andina también se traslada a la ficción, por medio de la naturaleza y de la música. Por un lado, se trata de la naturaleza porque su importancia enfatiza en la creencia andina de unión entre el hombre y el medio ambiente. Por otro lado, el baile, los *huyanos*[39], las calandrias y la música del rondín desempeñan diversos papeles (2004: 429): primero, despiertan la memoria de Ernesto, le dan fuerzas, le alivian, y le ayudan a recobrar su identidad.

Desde la estructura narrativa hasta el silencio del Colegio, la música y sus instrumentos impregnan el texto. Aún más cuando le rodea el silencio, Ernesto piensa en la música y le parece oír desde lejos el sollozo furioso del río Pachachaca y del río Apurimac en el valle de Cuzco.

[39] Cantos peruanos típicos.

En el primer capítulo, el niño pone de relieve el carácter mágico de las piedras de la muralla inca. Se traduce esta magia, no por su carácter extraño, peligroso o aterrador, sino por medio de una posible aptitud musical: "¿Cantan de noche las piedras? – Es posible. -Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con "encanto" (2005: 150). Por añadidura, Rowe argumenta que el trato con las piedras no es del menor aporte:

> No es una fantasía romántica, sino un elemento o un síntoma de la cosmovisión de los pueblos tradicionales precapitalistas. La naturaleza, si se quiere, habla, en el sentido de que constituye una serie de mensajes o significados para el hombre de esta cultura (1984: 22).

Una vez más, aquí se justifican las relaciones entre elementos del texto y tradición andina. Luego, al oír la María Angola, famosa campana mayor de la Catedral del Cuzco, Ernesto se da cuenta de que "todo se convertía en esta música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria" (2005: 155). Un punto interesante es que Ernesto sigue su discurso, pero esta vez compara las campanas de la catedral cuzqueña con las "campanas de los grandes lagos", que cantan tristemente a medianoche y hacen salir del agua toros de fuego. La música fortalece el imaginario mágico de Ernesto, como se lo indagará en el parágrafo siguiente.

En su análisis de la novela, Soles Salvador (2004) sugiere que cada espacio propone une música distinta (2004: 546). En efecto, los cantos de las chicherías son cantos humanos, de tradición peruana, mientras que, en el Cuzco sólo resuenan las campanas de la María Angola, reflejo sonoro del poder colonizador. En cambio, cuando Ernesto se lanza al campo, oye a aves, a los pájaros y sobre todo "al canto silencioso del río". Ni hablar del colegio, lugar más callado, en el que sólo se reza y lee en voz baja. Pero de noche se llena paradójicamente el lugar del ruido de los latigazos de flagelación y los gritos de la opa. De ahí, aparece que los cantos brindan una nueva dualidad: el espacio silencioso -la atmosfera casi de clausura en el Colegio, enfrentándose a las chicherías y el valle del río -es decir, un espacio mucho más sonoro (Sales Salvador, 2004: 495-496). Aquí, la complementariedad irrumpe cuando uno realiza que el silencio del Colegio fortalece la aportación musical de los demás espacios. Y también se propondrá un intercambio, cuando se introduce el duende del juego con el *zumbayllu* por los alumnos.

También se presenta la música como el modo de libre expresión del indio. Un lugar en el que esta libertad resalta es las chicherías de Huanuapta: después del motín Ernesto busca a Doña Felipa en las chicherías, y por casualidad, se encuentra con un arpista indio que tocó *huyanos* de los diferentes pueblos. Ernesto se conmueve al escuchar sus cantos en quechua: "El

ritmo era aún más lento, más triste: mucho más tristes el tono y las palabras. La voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado" (2005: 378).

La comparación con un río de aguas frías no es del todo cosa del azar, Ernesto añade más tarde una reflexión sobre el ruido hecho por los ríos:

> ¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? Quizás porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimas, juegan con el aire, y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo (2005: 379).

Según Rowe (1979), este extracto enfatiza en el hecho de que la naturaleza todavía garantiza la posibilidad de restauración de un orden social y cultural (1979: 98-99). A cambio del canto triste del arpista, el tono de las canciones fluviales es dulce, a pesar de su fuerza y de los peligros potenciales. De hecho, al leer estas últimas líneas, se legitima un comentario posterior de Rowe (1984), en el que destaca de repente dos elementos mágicos en *Los ríos profundos*: el *zumbayllu* (Figura cuatro) y los elementos naturales como el río, las montañas, los pájaros (1984: 23).

El carácter mágico de la música integra los cantos a la armonía cósmica, pese al cuestionamiento de los valores indios por el pensamiento blanco (2004: 552). A medida que se desarrolla la trama, Ernesto realiza el impacto que puede tener la música, particularmente el poder del *zumbayllu*.[40] Cuando escucha el sonido del juguete por la primera vez, Ernesto nota:

> Bajo el sol denso, el canto del zumbayllu se propagó con una claridad extraña: parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esta voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar. […] El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos. (2005: 241-242)

Con este extracto, se puede reparar en una característica muy interesante del canto del *zumbayllu*: el hecho de que está presente en dos espacios: en el aire y por la tierra. De ahí, se vuelve a la dualidad Hanan-Urin que fue destacada por medio de la comparación de los espacios en *Rosa Cuchillo*. Al igual que la naturaleza, la música impregna tanto el mundo de abajo, -el mundo de la realidad visible, como el mundo de arriba, -el mundo de los desaparecidos.

La importancia del *zumbayllu* en el transcurro de las páginas refuerza el papel de la música en el mundo de Ernesto. El profesor Arroyo Aquino (2015), afirma que este instrumento tiene múltiples funciones en el texto, dentro de las que resaltan tres: primero, una función

[40] En la novela, el *zumbayllu* (figura 4) se describe como sigue: "Tenía [Antero] en las manos un pequeño trompo. La esfera estaba hecha de un coco de tienda, de esos pequeñísimos cocos grises que vienen enlatados; la púa era grande y delgada. Cuatro huecos redondos, a manera de ojos, tenía la esfera" (2005: 241).

pacificadora. Es símbolo del restablecimiento del orden. Luego, actúa como un elemento purificador de los espacios narrativos: en efecto, Ernesto y sus compañeros hacen bailar sus *zumbayllus* en el patio, un lugar sórdido. Además, esta práctica tiene la virtud de tranquilizarlos. Cada vez que le molesta algo o que es testigo de tratamientos desiguales por parte de sus compañeros, de los Padres, el Viejo o de los soldados, el *zumbayllu* aparece como el elemento de reconciliación (2015: slide 11). En el extracto que sigue, Ernesto se despierta temprano para bailar con su *zumbayllu* por la mañana, después de que ocurrió un lio en el que el "Añuco" y Lleras se burlaron del Chauca. En esta misma noche, el "Peluca" asustó a Ernesto con un saco lleno de *Apasankas*, tarántulas. Así, el instrumento le alivia el alma atormentada a Ernesto:

> Encordelé mi hermoso *zumbayllu* y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajo casi lentamente, cantando con todos sus ojos. Un gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos que zumban musicalmente entre los arbustos floridos.
> ¡Ay *zumbayllu*, *zumbayllu*! ¡Yo también bailaré contigo! -le dije (2005: 265-266).

Es verdad que tanto el *zumbayllu* como la naturaleza cumplen un papel purificador: alivian el alma del niño, atormentada por la violencia de Abancay, las desigualdades y su propia crisis identitaria. Gracias a su sensibilidad hacia lo natural y lo musical, Ernesto adquiere unas "armas contra el pecado" (1974: 119). Para huir del espacio endemoniado del colegio, tal cual como lo describía Dorfman (III.II.a.), Ernesto se integra al paisaje. Según las palabras exactas de Cornejo Polar: "en su cielo personal se confunden memoria, música y naturaleza". Finalmente, el docente ve al *zumbayllu* como un mensajero. Y Ernesto, que sigue afligido por la ausencia de su padre, decide dirigirle unas palabras a través del hechizo de su *zumbayllu*:

> "Dile a mi padre que estoy resistiendo bien –dije; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma."
> Tiré la cuerda.
> ¡Corriente arriba del Pachachaca, corriente arriba! -grité
> El *zumbayllu* cantó fuerte en el aire. (2005: 308)

Si bien no se necesita insistir más en el carácter mágico del juguete, ése que le regaló Antero a Ernesto es un "maldito", que sube más allá del cielo. Resumiendo, el *zumbayllu* tiene una función doble para Ernesto: por un lado, es un poderoso modo de comunicación con sus recuerdos los más antiguos, así como con su padre que está ajeno. Por otro lado, se dedica a darle aliento cuando los demonios de Abancay intentan atormentarlo.

Finalmente, Cornejo Polar subraya que el canto del *zumbayllu* actúa de la misma manera que la naturaleza. Ambos infieren la visión mágica del mundo y, de ahí, revelan las relaciones subterráneas entre seres, cosas y valores del universo (1974: 107). Además de relacionarse con

la misma persona (a saber, Ernesto), la música y la naturaleza se vinculan entre sí. Para ilustrar, en las chicherías se canta, en quechua, el esplendor de la naturaleza (1974: 131):

¡Ay siwar k'enti!	¡Ay picaflor!
Amaña wayta tok'okachaychu,	ya no horades tanto la flor,
Siwar k'enti.	alas de esmeralda.
Ama jhina kaychu	No seas cruel,
mayupataman urayamuspa,	baja a la orilla del río,
k'ori raphra,	alas de esmeralda,
kay puka mayupi wak'ask'ayta	y mírame llorando junto al agua roja,
k'awaykamuway.	mírame llorando.
	(2005: 210)

Cabe enfatizar en el hecho de que *Rosa Cuchillo* sigue parcialmente la estructura del encanto provocado por la yuxtaposición de la música y la naturaleza. En la novela de Colchado Lucio, la música está poco presente, pues parece que la violencia de la rebelión haya silenciado a los músicos. En el Kay Pacha, no más resuenan las campanas de las iglesias, no más se festeja en las chicherías con unos arpistas itinerantes y nunca juegan los niños con juguetes encantadores: ahora el mundo se hinche del ruido de los fusiles, de las ametralladoras y las deflagraciones de los explosivos. No obstante, la música tiene algunas apariciones a medida que Rosa recorre el mundo de los muertos, y cada aparición, pese a su escasez, conlleva una significación muy fuerte. En el inframundo, uno podría repararse en el encuentro de Rosa y Wayra con un músico de una hacienda de Ayacucho. El hombre les asegura el camino controlando una fiera por medio de su música:

> Vi que del alto de la montaña bajaba una llama de dos cabezas bailando al compás de la música que tocaba en su violín un hombre que venía detrás ataviado con poncho, sombrero y llanques.
> -Ese espíritu -me dijo Wayra refiriéndose al hombre- no es de muerto. Es el alma de alguna persona viva que está por morirse. No temas, no nos hará nada, menos aún el monstruo que está dominado por la música.
> La jarjacha pasó por nuestro lado sin dejar de bailar (2000: 21).

La jarjacha es un alma condenada que tiene cuerpo de animal (a menudo, de llama), con rostro humano. El músico controla a la fiera endemoniada únicamente con la fuerza de su música. Además, es notable observar que el hombre aún no está muerto, y tampoco ha de vivir un largo rato porque los militares van a matarlo el día siguiente. Entonces, este ser mitad vivo-mitad muerto ya empezó su viaje por el más allá. Por lo tanto, se puede demonstrar la interconexión de los espacios, sobre todo con el poder mágico de esta música que va hechizando a las almas más furiosas. El encanto de la música proviene en parte de los recuerdos que provoca. Es decir, al iniciarse el violín, la bestia no puede evitar el baile, dado que el músico toca un carnaval de

su pueblo: "quiso resistirse, más al escuchar la tonadita alegre de ese carnaval ayacuchano que acaso le recordó su pueblo, por fin se decidió. […] por ser tú quien eres bailaré" (2000: 22).
Por otro lado, el "encanto", este poder mágico, también proviene de la presencia divina en el mundo de la realidad visible y de la naturaleza. Tal presencia divina se manifiesta, por medio de los elementos de la naturaleza, como por ejemplo de las montañas, cuando castigan los dioses a los senderistas por el rapto de una vicuña. Los dioses están furiosos y lo manifiestan:

> Clarito vieron en un resplandor que duró unos instantes, alzarse sobre un nevado, difuminándose hacia el cielo, el espantoso rostro del tamaño de un hombre terrible, siniestro, que alargó sus tentáculos hacia el techo bajo en el que se refugiaban. (2000: 122).

Resumiendo, en el relato de Colchado Lucio, se reprime la música, pero no significa que tiene menos poder mágico. Entonces, a la naturaleza y la música se añade un tercer elemento mágico: los dioses. Su presencia, así como sus manifestaciones y simbolismos se indagarán en el capítulo siguiente (*punto IV.IV.b.*).

Por lo que se refiere al papel de la naturaleza en la cosmovisión andina, ya ha sido reiteradamente aclarada su importancia. La naturaleza no se queda quieta, no es mero objeto, simple decorado, sino que es fundamental sustrato de la visión panteísta sagrada de dicha cosmogonía. Como lo destaca Sales Salvador: "los ríos están vivos, las montañas son dioses protectores" (2004: 296). A continuación, Mendoza Viera enfatiza en el carácter esencial de la naturaleza en cuanto al hilo andino en la novela de José María Arguedas:

> Sin la presencia de los densos espacios simbólicos andinos, no como aspecto del paisaje, ni como decorado, sería imposible la constitución de su obra. En toda su producción literaria puede sentirse la profundidad de la cultura andina no solo a través de la música, sino también de la naturaleza. A diferencia del indigenismo ortodoxo, donde el mundo representado cumplía con producir el efecto de verosimilitud, en la obra de JMA este sí es parte integrante de la significación del texto y juega un rol activo e importante dentro de la narración porque expresa una lógica y un universo simbólico específico (Viera: 1-2).

Dicho eso, ahora merece la pena ahondar en el simbolismo del mayor elemento natural que se manifiesta a lo largo de la trama de ambas novelas. Es decir, la imagen del río: sea sagrado como los ríos del Ukhu Pacha en *Rosa Cuchillo*, o sea ubicuo como el río Pachachaca. Ríos que se deben cruzar nadando, ríos cuyos puentes se dinamitan, ríos a los que van todas las sendas… afluyen los sentidos los más diversos. En primer lugar, es interesante mencionar un mito andino que enlaza el río y la música. Según una vieja tradición, los músicos debían dejar sus nuevos instrumentos en las orillas de un manantial. Mientras dormían, los espíritus del agua iban a difundir en el instrumento el "sonido armonioso que brota de las fuentes naturales" (Tomoeda 2005: 159). En este episodio mítico, el agua y la música dialogan para alcanzar un

canto suavísimo. Pero es cierto que no es la única significación de los ríos para la cosmovisión andina.

Al igual que el río Jordán del Nuevo Testamento, el río Ganges para los fieles hindúes o el río Estigio, cargando las almas de los muertos en la mitología griega, en el pensamiento andino se tiene que cruzar diferentes ríos para expiar sus pecados. Por lo tanto, el recorrido de Rosa por el Ukhu Pacha se hace mediante diferentes escalones: ella tiene que caminar hacia cada río antes de alcanzar el Janaq Pacha. Supuestamente, cada río tiene su propio cargado de sentido. Suberchicot (2012) nota que la presencia del elemento acuático en la ficción actúa como un instrumento de alegoría, que representa el encuentro entre la naturaleza y el discurso narrativo (2012: 195). Tanto en "el mundo de arriba" como "el mundo de abajo", los ríos transcurren el espacio gracias a su magnitud y su ubicuidad. Repárese en la descripción del Yawar Mayu, en *Rosa Cuchillo*:

> -Éste es el Yawar Mayu, señora. No es agua la que arrastra sino sangre. Recorre todos los lugares de la tierra, y desemboca en el Marañon, el mar de candela, en las entrañas mismas del Ukhu Pacha, al igual que el río anterior y el que sigue. […] Sangre de los hombres que se mataban entre ellos dizque era y también de las madres que derramándola nos dan vida (2000: 48).

Aquí, el Yawar Mayu se destaca por su amplitud, así como por el hecho de que remite a la violencia que ocurre en el mundo de los vivos. Se refiere directamente a las guerras humanas, y en particular, a los derramamientos de sangre que implica la revolución del Sendero Luminoso. Incluso permiten los ríos una conexión entre el mundo costeño y la sierra: crean vínculos entre las montañas, en el que se originan, y el mar, en el que desembocan. Asimismo, enlazan a las personas entre ellas: el contacto de Ernesto con el río Pachachaca le remite a su padre, a los indios que le criaron. Y Rosa Cuchillo cruza los ríos en el mundo de ultratumba mientras que Liborio hunde en el río terrestre para esconderse. Por su parte, si bien Cornejo Polar admite que los ríos son seres naturales, argumenta que combinan características divinas como humanas. Y por añadidura, da al río de la novela de Arguedas una imagen doble: lo pinta como un río purificador (al igual que el *zumbayllu*), pero también como un elemento punitivo (1974: 112-113). El mayor componente de la visión punitiva del río proviene del imaginario del propio Ernesto. Al fin de la novela, la peste, resultado de la maldición de Doña Felipa, está llegando a Abancay y, después de la muerte de la opa, imagina a sus enemigos del colegio, que se marcharon, castigados por el río:

> ¿Y el "Añuco"? Cabalgarías a esa hora, llorando, por las orillas febriles del Apurímac. Del Lleras sabía que sus huesos, convertidos ya en fétida materia, y su carne, habían sido

> arrinconados por el agua del gran río ("Dios que habla" es su nombre) en alguna orilla fangosa donde lombrices endemoniadas, de colores, pulularían devorándolo (2005: 403).

Como ya ha sido mencionado, la naturaleza esconde a los senderistas, pero también es cómplice el río. Cuando Liborio está cazado por unos militares del gobierno, el río le ofrece un escondrijo:

> Aguantando la respiración hundes con el susto tu cabeza en el barro. El chorro de luz se desvía ligeramente. Tú emerges un instante, tomas aire y te vuelves a hundir. Un disparo te hace creer que has hecho estallar tu cabeza. Pero no. (2000:58)

El elemento punitivo también se halla en *Rosa*, porque, por ejemplo, unas almas tienen que cumplir unas pruebas relacionadas con el río. Es el caso de Don Jacinto, que murió choqueándose la cabeza al caer a un abismo. Visto que en este momento se separó su cabeza de su cuerpo y se hundió en el río, ahora obtendrá su salvación a condición de que pruebe las aguas de todos los ríos de la tierra (2000: 60). En esta situación, los ríos se vinculan al castigo del alma, pero también ayudan en la subida al Janaq Pacha. Al final, es el río Marañon el que indica el último punto antes de la salvación. Al llegar, Wayra le precisa a Rosa:

> El Marañon no es más que la Yacumama, la gran sierpe que recorre los espacios infinitos del océano, el cielo y la tierra. Por ella se llega también al Janaq Pacha. Ve, apúrate, tenemos que bajar. El fuego quema según los pecados y tú no debes tener muchos. (2000: 135)

En cuanto a *Los ríos profundos*, Dorfman comparte el argumento de Cornejo Polar y concibe el Pachachaca como un espacio redentor que alivia a Ernesto del perpetuo malestar que experiencia en Abancay (1980: 105). Armado de esta fuerza que la naturaleza le re-origina, tendrá que profundizar y ahondar en el mundo que le encarcela las causas profundas del foco infeccioso de maldad. Ernesto está consciente del efecto que tiene el río sobre su bienestar: "yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos" (2005: 232). La fuerza con la que el río derrama al agua no le asusta a Ernesto: en cambio, su energía desvía el dolor del niño (2005: 231), dándole aliento y fortaleciéndolo para el futuro. En adición, Dorfman añade que "los ríos ladran el mensaje de la solidaridad humana, de la paz, del contacto con los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños" (1980: 107).

Últimamente, resulta interesante analizar otro simbolismo que posee la imagen fluvial: sus aguas remiten a la fertilidad, a la fuerza de regeneración, sea del hombre o de la tierra. Es verdad que una característica de la Pachamama es la fertilidad. De hecho, uno no se sorprende cuando Ernesto se refiere a "la maternal imagen del mundo" (2005: 229). Además, esta idea de regeneración es imprescindible en *Rosa Cuchillo*, ya que tiene una estructura cíclica y adhiere

a las pautas claves de la cosmovisión andina. Hasta hay un río que simboliza y desencadena la regeneración de las almas. Es un río de aguas negras:

> ¡Joop señora! ¡No tome esa agua! […] Esa agua es el agua del olvido. La toman sólo las almas que están de retorno a la vida y van a encarnar de nuevo. Si usted la toma quedará convertida en una planta o en un animal cualquiera, sin memoria de nada. Continúe nomás su camino que ya la sed le va a pasar (2000: 46).

El imaginario de la regeneración, de la purificación reaparece en *Rosa Cuchillo*, cuando la protagonista se baña en el río Marañon y, de ahí, recobra su apariencia de diosa. Las aguas del rio provocan su transformación en Cavillaca e, igualmente, activan sus recuerdos:

> Esos lugares me eran cada vez más familiares y conocidos, como si siempre los hubiera recorrido. Pero fue al ver mi rostro, mi cuerpo, totalmente jóvenes, abundantes mi cabello, en las aguas espejeantes del gran río celestial, que empecé a recordar algo (2000: 176).

Con esta imagen de la mujer que se vuelve diosa, ahora cabe ahondar en los protagonistas de las novelas: sus reflexiones, sus acciones, su papel y todo el simbolismo que emana de ellos.

IV. Entre mortales y divinidades: análisis de los personajes

Escoger analizar el espacio novelesco antes de interesarse por los personajes ha sido una invitación a considerar la naturaleza como un personaje en sí. En el capítulo anterior, se puso de relieve hasta qué punto el decorado se carga de sentido. Como lo justifica José María Arguedas: "Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte." (1966d: 208). La naturaleza ama, ayuda o castiga a los hombres, mientras a veces deriva del camino humano para seguir sus propios ciclos. Asimismo, se desarrollan los seres humanos de ambas novelas: oscilando entre su relación con el ámbito natural, su legado arcaico y la violencia de la tensión cultural, del choque ideológico. El presente capítulo se divide en tres apartados: el primero ha de enfrentarse con las discrepancias sociales, ya que el conflicto enfatiza en los diferentes grupos dentro de los personajes de las novelas. Luego, se subrayará el aporte de las figuras femeninas, apoyándose en el concepto de *ecofeminismo*, una pauta bastante reciente de los estudios ecocríticos. Por fin, la presencia de dioses, particularmente en *Rosa Cuchillo*, involucrará la irrupción de lo divino en el análisis.

IV.I. Discrepancias sociales: el motín y el Sendero Luminoso

En *Escribir en el aire: heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Cornejo Polar (1994) afirma que la evolución de Ernesto da muestras de la "mimesis del sujeto que se construye en relación con otros sujetos, así como por y en su relación con el mundo" (1994: 22). Mientras aprende las enseñanzas católicas, sigue inspirado por la naturaleza y los *huyanos* en quechua. Ambas culturas malean a Ernesto hasta que sea capaz de tomar la decisión del capítulo final: optar por la rebelión y el porvenir indio. A modo de ilustración de la influencia católica, Ernesto aprende a leer en el Colegio:

> -Qué lea Ernesto el *Manual* de Carreño – ordenó el Hermano Miguel. […]
> Fueron las lecturas públicas las que me dieron prestigio. Yo era uno de los alumnos más crecidos de mi año: y cuando ingresé al Colegio no sabía leer en voz alta. […]
> -Tú crees ya leer mucho, -me dijo Rondinel-. Crees también que eres un gran maestro del zumbayllu. ¡Eres un indiecito, un indiecito, aunque pareces blanco! ¡Un indiecito, no más!
> -Tú eres un blanco, pero muy inútil. ¡Una nulidad sin remedio! (2005: 251-252)

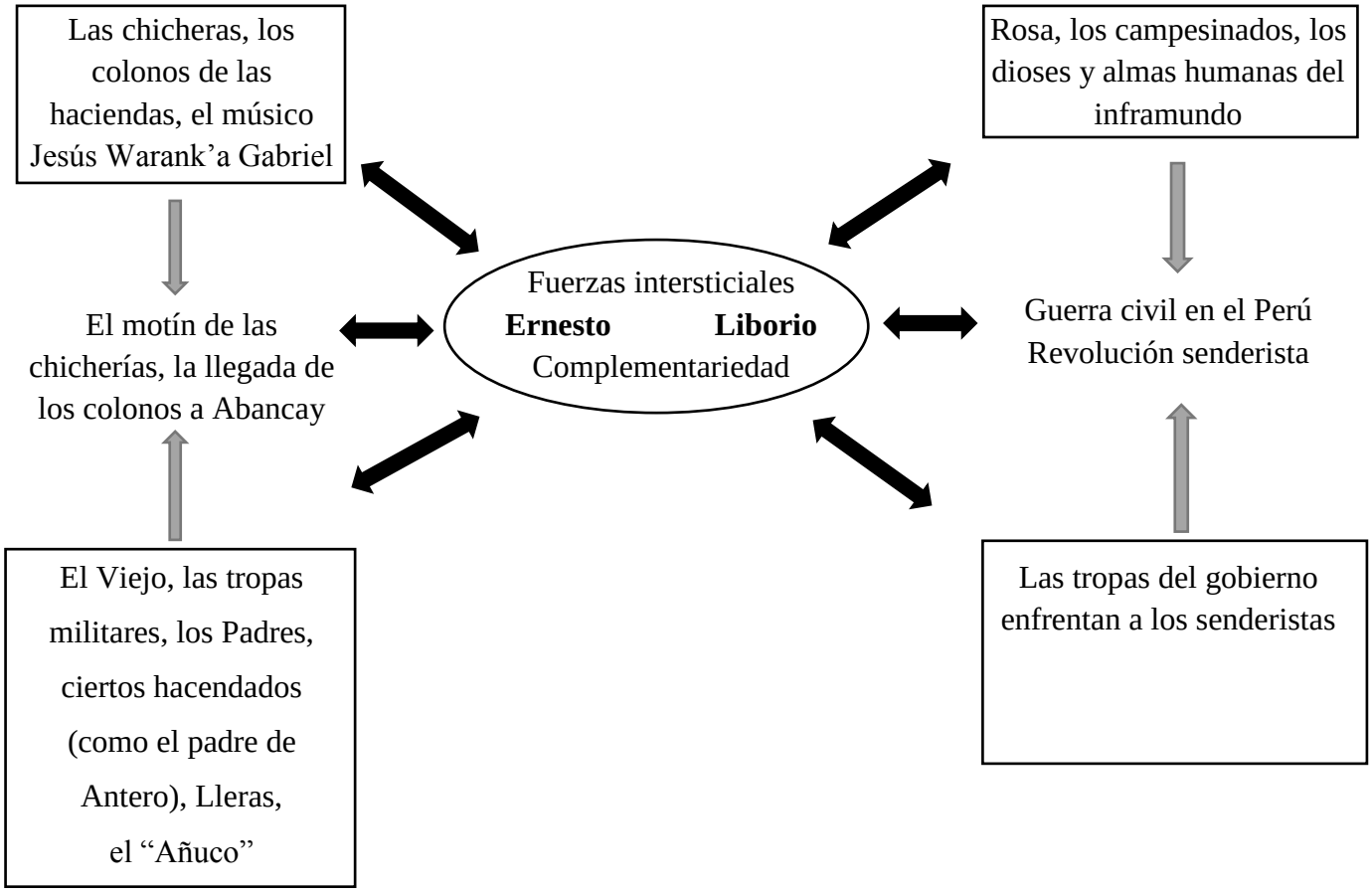
Leer y escribir son rasgos típicos de la civilización occidental, lo que contrasta con la tradición oral de los serranos. En este extracto, el orgullo de Ernesto por leer correctamente después de tanto tiempo practicando contrasta con los insultos de Rondinel, que, por unos celos típicos de jóvenes, intenta romper el encanto de niño. Pero en la mitad de la novela, Ernesto ya no se deja someter por los alumnos mayores: se ha fortalecido gracias por sus expediciones en la

naturaleza y sus cantos con el río Pachacha. Lo que le permite contestar a Rondinel, confrontándolo con la bajeza de sus palabras.

Este primer ejemplo sugiere que los sujetos del Colegio le traen tantos beneficios como consecuencias malas: aprende a tocar el *zumbayllu* con Antero, los maestros le enseñan las matemáticas, el castellano y la lectura (2005: 189). Pero al mismo tiempo, le introducen al pecado los alumnos como Chauca -que se flagela- Lleras, Rondinel, Ismodes, Montesinos -que "se restriegan contra la pared del patio" (2005: 226)- y que acaso violan la opa delante de los ojos de los pequeños. Estos adolescentes, restringidos por la estricta actitud de los Padres, así como de su familia (como por ejemplo la de Palacitos), no logran tejar tantos apoyos externos como Ernesto, que se ayuda de la música y de la naturaleza para aliviarse. Aún menos controlan sus impulsos sexuales de la adolescencia porque no tienen a nadie para ayudarles a entender y no temer unos impulsos que, después de todo, son propios de su edad. Ya ha sido mencionado en el capítulo precedente, el patio se vuelve espacio endemoniado, del que muchos regresan "avergonzados" y llorosos. Lejos de ingresarse a esta dinámica perversa, Ernesto se da cuenta de que la rebelión sigue siendo un imperativo para "salir de los purgatorios" (Dorfman, 1980: 95). Para forjar un paralelo con el asunto social, en *Los ríos profundos*, el crecimiento de un niño hace hincapié en el crecimiento de un pueblo (1980: 91). Los conflictos interiores de Ernesto, como por ejemplo sus inhibiciones, sus planteamientos identitarios y su dificultad de integración con sus compañeros se sobreponen a los conflictos exteriores de una sociedad que crece en la inestable convivencia de culturas. Por lo tanto, la rebelión personal de Ernesto en contra del poder represivo de sus enemigos dentro de los alumnos (Lleras, el "Añuco") se hace eco de la lucha social por la reivindicación de la heterogeneidad cultural. Lo demuestra un acontecimiento mayor en la novela: el motín de las chicherías.

De ahí, se propone esbozar una cierta división dentro de los protagonistas de *Los ríos profundos*, a la que se añadirá un intento de separación similar de los actores en *Rosa Cuchillo*. Mientras en *Los ríos profundos*, la rebelión de las chicherías (y luego, la "invasión" de Abancay por los colonos) desvela la división implícita dentro de la población, en *Rosa Cuchillo* son la lucha senderista y su violenta represión las que rompen la ya frágil unión del país. Desde una novela hacia la otra, se puede comentar que ahora la lucha no se ciñe a un pueblo sólo, sino que se extiende hacia toda una región peruana e implica consecuencias sobre todo el Perú. Nuestro planteamiento es que en ambas novelas se oponen fuerzas culturales, representadas por personajes específicos. Al igual que relacionamos los espacios opuestos en los apartados anteriores, Ernesto y Liborio pueden aparecer como puentes entre las dos oposiciones. En las

próximas líneas se indagará en el papel de los diversos actores del conflicto, así como el potencial carácter mediador de Ernesto y Liborio. El cuadrado siguiente ilustra los conflictos y diálogos de estas fuerzas sociales:



Los bloques superiores pueden asimilarse a los actores del patrimonio cultural andino. Podríamos afirmar que los indios y campesinados se hacen portavoces de la cosmovisión andina. En *Los ríos profundos*, se asimila principalmente con las chicheras y los colonos de las haciendas. Las chicherías, lugares en los que se vende la *chicha*, bebida peruana, son centros de baile, canto y música. Según las palabras de Ernesto: "Sólo un barrio alegre había en la ciudad: Huanupata" (2005: 207). Cantan y bailan *huyanos*, así como *marineras*, que varían en función de las regiones y los pueblos.[41] En este barrio, Ernesto encuentra al músico Jesus Warank'a Gabriel (2005: 382). Él tiene el mismo nombre que el padre de Ernesto y su música conmueve al niño, animándolo en la lucha por su identidad. Lo que lleva a Dorfman a sugerir que el arpista se vuelve figura paterna para el héroe, que le ayuda a superar la desilusión que

[41] El *huyano* es un baile de la sierra, mientras que el *marinero* es un baile de origen limeña, costeño (Tauro, 1987: tomo 4, 1276). Repárese aquí la convivencia de dos espacios generalmente opuestos mediante la alegría el canto y el baile.

involucra la insignificancia de su padre (1980: 95). Aún más importante es el hecho de que son las chichas las que no duden en rebelarse una vez que no se encuentra sal por culpa de especulaciones de la administración municipal: "¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de la hacienda?" (2005: 273). Doña Felipa, lidera el grupo de las rebeldes, es una imponente mujer que tiene huellas de viruela en la cara. Ernesto no tarda en identificar su fuerza con la del río:

> Tú eres como el río señora -dije, pensando en la cabecilla y mirando a lo lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama-. No te alcanzarán. ¡*Jajayllas!* Y volverás. Miraré tu rostro, que es poderoso como el sol de mediodía. (2005: 353)

Desde un punto de vista simbólico, el agua y lo femenino son estrechamente relacionados en este extracto. La corriente del río recorre la tierra remitiendo a la cabellera de una mujer, cuyo cabello reluce bajo el sol al igual que las aguas del río (Aziza, 1978: 79). Además, Ernesto refuerza aún más la isotopía fluvial cuando se refiere al grupo de mujeres rabiosas como un "oleaje" (2005: 272). Antes de coger la sal por fuerza, las mujeres se reúnen en la plaza para hablar con el Padre Linares y "aplastan las flores endebles del parque" (2005: 271), lo que puede tener un doble significado. Por un lado, las flores frágiles (rosas, geranios, violetas) han sido plantadas por los colonizadores, por lo tanto, ese acto muestra el deseo de resistir al opresor. Por otra parte, sería una manifestación de la resistencia femenina. Las mujeres luchan para acabar con la imagen de "flores" frágiles y sin voluntad propia que a veces se les atribuye. Un próximo apartado (*punto IV.II.*) habrá de indagar más en la conexión entre lo natural y lo femenino.

Otro punto notable en el conflicto social son los amigos y enemigos de Ernesto en el Colegio. Como ya lo hemos puesto de relieve con el extracto de lectura en voz alta, la escuela tiene influencias positivas y nefastas sobre el héroe. Por arriba del cuadrado, se sitúan los amigos que impactan positivamente a Ernesto. Amigos como Palacitos - un indiecito analfabeto-, Romero -un alumno mayor que les protege, Antero - hijo de hacendado que le inicia al juego del *zumbayllu*, pero cuya pertenencia a una clase social más alta (de propietarios terrenales), así como su amistad con el hijo del coronel de la tropa, impedirá que se desarrolla la amistad con Ernesto (2005: 395). Al igual que el motín subía el velo de la división social, una jerarquía desigual aparece también en las amistades.

En cambio (¿o adicionalmente?), la parte inferior del cuadrado plasma la parte humana de la raza blanca, más occidental, y en cierto sentido explotadora (en *Los ríos profundos*). En el punto III.II.a. se analizó la dualidad indio-blanco reflejada en los actos del Viejo y en la irrupción de las tropas militares a Abancay. Ariel Dorfman confirma que una jerarquía se

establece entre los pueblos: el opresor, el Viejo y las tropas militares están arriba, en lo alto de la pirámide, mientras los colonos y las chichas se hallan en la parte abajo, dominada (1980: 94). Esta pirámide se ve cuestionada por medio de la rebelión de las chicherías. Justo después del Viejo se encuentran los Padres del Colegio, que están en contacto con el Viejo. Aunque el padre de Ernesto elogia al Padre Linares, no queda fuera del juego de dominio. Desde un cierto punto de vista, el Padre Linares es "un santo, el mejor orador sagrado del Cuzco y un gran profesor de matemáticas y de castellano" (2005: 189), pero tampoco se contenta con arreglar los conflictos de los niños y asegurar la paz y la fe del pueblo. Al inicio del motín, intenta apaciguar a las chicheras, pero no logra calmarlas porque no propone una solución adecuada. "¡No me retes, hija! ¡Obedece a Dios!" Sólo invoca al nombre de Dios, y no intenta razonar a Doña Felipa, pese a su habilidad para los sermones apasionados (2005: 273). Tampoco logra reconciliar a los internos del Colegio con las pulsiones adolescentes que les devoran. lo que entraña incidentes traumatizantes como por ejemplo el momento en el que unos alumnos intentan meter el "Peluca" con la opa (2005: 226). El episodio se llena de obscenidades verbales como corporales, lo que deja choqueados a los más pequeños. Aunque se desarrollaron tales actos vulgares en su propio Colegio, el Padre queda sin actuar:

> Durante el rosario, después de la comida, lloraron algunos pequeños. El Padre Director se sorprendió mucho. Pero se sintió muy satisfecho del sollozo intenso de los alumnos. Por única vez el rosario fue coreado con gran piedad y fervor. (2005: 226)

El Padre Linares no piensa más lejos que el acto religioso, pero en ese punto parece que la fe no resuelve totalmente el trauma. Falta algo más porque unos alumnos acaban por flagelarse, falta una cierta ternura y la empatía. Lo que Ernesto encuentra en la naturaleza y la música. Por otra parte, se sigue *huayqueando*[42] y oprimiendo a los alumnos. Los opresores son alumnos mayores como el "Peluca", Rondinel, Lleras y el "Añuco". Los dos últimos están marginalizados y molestan a los menores. Poco a poco, Ernesto logrará no hacerles caso y defender sus ideales. En este desafío, el río desempeña un papel importante porque su fuerza punitiva (ver punto III.II.c) se encuentra en lo que parece ser el castigo de Lleras, cuyo cuerpo Ernesto imagina de ser arrastrado por las aguas furiosas del río (2005: 463). En fin, es interesante observar que el río se encuentra tanto en los protagonistas de ascendencia andina como los personajes costeños como Gerardo, el nuevo amigo de Antero, hijo del general. El héroe compara los ojos verdes del chico con las aguas del río, mientras había identificado la

[42] Golpear entre mucho a uno solo (nota de Arguedas, 2005: 220).

fuerza de Doña Felipa con la del Pachachaca (2005: 413). Una vez más, sea de connotación positiva o negativa, la imagen del río participa en la coherencia general de la obra.

En *Rosa Cuchillo*, son los campesinados los que remiten a las raíces ancestrales peruanas. Son habitantes de pueblos serranos del Sur del Perú, como el pueblo de Illaurocancha. Transmiten el llegado quechua: dentro de ellos uno puede resaltar Rosa Cuchillo -que tuvo un hijo con Pedro Orcco, dios de la montaña, su esposo Domingo, sus padres que vuelve a encontrar en el inframundo, Doña Emilia -que cuida al rondinero Mariano Ochante -antiguo senderista que huyó de la lucha al enfrentarse con la violencia que provocaba la revolución, y finalmente los dioses y almas en penitencias -que pertenecen al Janaq y Ukhu Pacha, los mundos de ultratumba según la creencia andina. Se nota que jóvenes serranos como Liborio y sus antiguos condiscípulos de la escuela popular de Illaurocancha son sujetos muy particulares visto que en la novela participan en la revolución del Sendero Luminoso. Vienen del pueblo y fueron criados en acuerdo con el pensamiento ancestral incaico, pero no más se llaman campesinados entre ellos, sino camaradas. En efecto, los dirigentes senderistas acabaron de ganar su confianza tras actuar como campesinados y persuadirlos de defender sus tierras y sus derechos (2000: 52-53). Entonces, a pesar de que su ingreso al Sendero Luminoso originó en un deseo de emancipación del pueblo, ahora intentan llevar a cabo una revolución popular que sigue los códigos marxistas.[43] Lo que nos lleva a distinguir estos actores de los campesinados, colocándoles en el bloque inferior, porque aquéllos se vuelven opresores de ésos, tanto como lo hace la represión militar del gobierno peruano. En cuanto a los jefes del Sendero Luminoso que se presentan a lo largo de la novela, Colchado Lucío se conforma parcialmente con los líderes senderistas de los años ochenta. Alude al presidente Gonzalo, y Liborio encuentra al camarada Santos (mejor dicho, a Nieves Collanqui, apoyo de Abimael Guzmán), que le enrola a volverse guerrillero. Luego, aparece el camarada Omar, que es profesor en la universidad (al igual que Abimael Guzmán) y la camarada Angicha, mujer fuerte y estricta de la que Liborio se enamora. Merece la pena subrayar que los dirigentes del partido se diferencian de los serranos enrolados porque muchos vienen de la ciudad y siguieron una carrera universitaria o, al menos secundaria. Son intelectuales y aunque luchan por la revolución popular, hay algunos eventos en el relato que ponen de relieve el abismo entre los dirigentes y los guerrilleros serranos. Por

[43] El famoso socialista José Carlos Mariategui destaca la diferencia entre comunismo moderno (lo del Sendero Luminoso) y comunismo incaico:

> La de los incas fue una civilización agraria. La de Marx y Sorel es una civilización industrial. En aquélla, el hombre se sometía a la naturaleza. En ésta, la naturaleza se someta a veces al hombre. Es absurdo, por ende, confrontar las formas e instituciones de uno y otro comunismo.
> (Citado por Goic, III, 1991: 601)

ejemplo, el momento en el Liborio expresa su voluntad de crear un "socialismo mágico", basándose en la ideología comunista, pero añadiendo características de las civilizaciones incaicas. El camarada Omar le contesta de manera irónica, sin tomar su propuesta en serio (2000: 87). También la caza de la vicuña, animal sagrado según el pensamiento andino, impacta a Liborio: se da cuenta de que el pensamiento de ellos es de misti.[44]

Entonces, se podría sugerir que la lucha del Sendero Luminoso contra el ejército del gobierno se opone a la tradición cultural poseída por los serranos. Desde el inicio desdeñados por la administración, responsable por, entre otros, de la ley de reforma agraria en 1969, los campesinados estarán también desilusionados por la dicha revolución popular. En *Rosa Cuchillo*, esta "plaga doble" se hace potente a medida que los senderistas sufren derrotas y traiciones. La segunda mitad del relato enfatiza en las violencias perpetuadas hacia los habitantes del pueblo de Illaurocancha. Se prohíbe la "vida michiq", tradición serrana según la que los jóvenes se divierten en la orilla del río (2000: 127), los senderistas imponen ovaciones populares durante los discursos de propaganda, dinamitan las estructuras médicas (2000: 39) e impiden el acceso a los puentes y caminos para crear un sistema agrario autónomo, basado en la ideología comunista. Siguen en su autoridad hasta darles pistolas a niños de once años para que maten a unos "traidores" mayores e incendiar el pueblo en cuanto escapasen de las tropas militares del gobierno. Los pueblos van de pesadilla en pesadilla: la acción del gobierno no parece aliviar el traumatismo, visto que las tropas violan a mujeres campesinas (2000: 132) y matan a quienquiera sospechan favorecer a los senderistas (2000: 155). Rosa Cuchillo resume muy bien tal enfurecida violencia al llegar al inframundo: "en estos tiempos nuestros pueblos son campos de batalla donde a diario muere la gente" (2000: 13).

La violencia y el abuso que conlleva el enfrentamiento de los bloques superiores e inferiores del cuadrado desemboca en conflictos como el motín en *Los ríos profundos* y la lucha entre senderistas y militares del gobierno en *Rosa Cuchillo*. En ambas oposiciones aparece por un lado la cultura andina, indigenista y más arcaica, mientras por otro lado hay una voluntad más modernizadora, quizás más explotadora en cuanto a las medidas que se toma para imponerse. Pero las oposiciones no son totalmente similares porque una se desarrolla en una época más tarda de la historia peruana. En *Los ríos profundos,* ya se ha notado que el conflicto queda en Abancay, aunque intervienen las tropas militares de la costa. La rebelión es aplastada y algunos de los indios huyen hacia tierras más acogedoras. El conflicto aquí es directo: opone

[44] Misti : término con el que se le denomina a las personas de las clases dominantes. (Glosario al final de *Rosa Cuchillo, 2000: 213).*

las chichas y los colonos a las fuerzas del gobierno. La ficción de José María Arguedas esboza el inicio del conflicto y las desigualdades sociales con respecto a los indios en la segunda mitad del siglo XX, pero es seguro que nunca hubiera pensado el autor que el conflicto evolucionase hacia un punto aún más destructor.

Visto que engloba un espacio más grande y que remite a un acontecimiento históricamente verdadero, el enfrentamiento en *Rosa Cuchillo* alcanza una violencia notable y da cuenta de atrocidades innombrables. Esta vez, el conflicto entre el gobierno moderno y los pueblos arcaicos es indirecto: la adición de un tercer elemento al conflicto -los senderistas, que pretenden abogar por los derechos serranos con fines de aumentar su número de camaradas-, propicia una violencia extrema. Violencia extrema que impacta principalmente a los campesinados, sea matanzas senderistas como de la represión.[45] Dicho sea de paso, es importante entender que no se trata únicamente de una distinción maniquea entre blancos e indios, entre intelectuales y campesinados, entre opresores y víctimas. Tanto los autores contemporáneos como los términos *tinkuy-kuti* de la creencia ancestral andina[46] sugieren que en ambos relatos hay que "ir más allá" de las dualidades. Es la razón por la que son resaltados Ernesto y Liborio en el centro del esquema: actúan en un espacio intersticial entre dos grupos, dentro de un mundo en el que se bloquean los caminos y se dinamitan los puentes.

Ambos héroes comparten características de las dos culturas, sea la india o la cultura blanca, sea serrana o costeña. Ernesto fue criado por los indios de su casa, y se encontró con numerosos pueblos mientras viajaba con su Padre. Por otro lado, combina esta sensibilidad hacia el indio con una ascendencia de hacendado (con el Viejo, dueño terrenal) y ahora sigue una educación católica más o menos inspirada de la enseñanza occidental. El niño no establece una diferencia drástica entre su conocimiento andino y occidental. Para ilustrar, al inicio de su educación es frecuente la mezcla de quechua y castellano en su discurso. Además, no estigmatiza a los indios visto que, en su opinión, no hay separación entre las culturas. A medida que evoluciona el relato y que aparecen las injusticias con el Viejo, en el Colegio o aún en la hacienda Patibamba, Ernesto se da cuenta de que puede desempeñar un papel conciliador en el

[45] Las cifras definitivas seguramente nunca serán ciertas, pero de momento se estima que:

> Más de 60,000 peruanos fueron asesinados, torturados y/o desaparecidos como resultado de la sangrienta guerra interna iniciada por el grupo terrorista Sendero Luminoso (…) violencias no solo por Sendero Luminoso sino también por las Fuerzas yermadas, que tenían la misión de defender a la población" (Salazar, 2013: 69).

Para más información, el lector puede releer el punto II.III.c.

[46] El punto III.II.b. despliega más explicaciones en cuanto a la articulación de oposiciones y complementariedades en el pensamiento mítico andino.

conflicto. Su inocencia y su pureza hacen que no caiga ni en el conflicto ni en el pecado. Al final, Ernesto elige por su propio destino, rechaza el ideal de una sola cultura dominante y huye fuera de la vida que unos habían esbozado para él.

Liborio, por su parte, juega también un papel intersticial, puesto que mantiene lazos estrechos con la creencia tradicional de los pueblos serranos, mientras se dedica en cuerpo y alma a la lucha senderista. Sea gracias a su ascendencia (es hijo de Pedro Orcco) o su hundida creencia en la posibilidad de un socialismo mágico, entiéndase aquí su voluntad de llevar a cabo una revolución indigenista. Tal particularidad habrá de esclarecerse en las líneas siguientes. Por lo que se refiere a *Rosa Cuchillo*, Quiroz (2010) enfatiza en el carácter dual de "la praxis de negociación transcultural" de Liborio (2010: 116). Al establecer el campamiento senderista en Illaurocancha, el joven opta por implantar un sistema de cosechas siguiendo el modo incaico, mientras aprovecha de los conocimientos militares y armas modernas para "defender" su pueblo. Además, usa su conocimiento de la naturaleza para emboscar a los militares; de ahí articulando el conocimiento ancestral con el conocimiento moderno. Con otras palabras, el protagonista intenta llevar a cabo "la revolución de los naturales", apoyándose en las herramientas de ambas culturas. Un ejemplo muy relevante es el momento en el que tiene una bala en la pierna. Una herida muy grave que logra curar por medio del saber andino tradicional y del saber más moderno. Su madre llama al médico y las mujeres del pueblo le dan hierbas sanadoras: "Aparte de los medicamentos que te aplicó Anselmo, muy bien te hicieron los remeditos con hierbas que doña Antolina, la curandera, te dio a tomar." (2000: 76). En este episodio, el cuerpo de Liborio es un espacio tercero, en el que se combinan técnicas occidentales y técnicas andinas para combatir la fiebre. Luego, cuando ya se ha muerto el hombre, se reúne con su madre (que en este momento es una diosa) en el Janaq Pacha. Le anuncia: "Estoy volviendo a la tierra, me envía el Padre a ordenar el mundo. ¿Un pachacuti?, dije. Sí, es necesario voltear el mundo al revés." (2000: 198). Liborio sigue dedicándose a la reivindicación de la cultura andina en un mundo dominado por una cultura globalizadora.

Resumiendo, se sugiere que ambos protagonistas tienen lazos con las dos culturas. Ernesto, por medio de su infancia y su educación, y Liborio por sus raíces familiares y su enrolamiento en el Sendero. Estas conexiones permiten una mejor comprensión de ambas culturas, así como los orígenes de las tensiones. Ambos héroes quieren conciliar el pasado del Perú con su presente, para brindar al país un mejor diálogo intercultural.

IV.II. Las mujeres en las novelas: acercamiento al ecofeminismo

> Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado. (Mario Vargas Llosa, 1993: 20)

En su ausencia como en su presencia, las mujeres no dejan de piedra a nuestros dos "puentes" entre las culturas. Ernesto expresa su admiración por Doña Felipa y la opa a pesar de que nunca se habló de su madre.[47] Asimismo, Liborio tiene una relación estrecha con su madre, que es co-narradora de la novela. Después, al ingresarse en el grupo senderista, el héroe se enamora de la camarada Angicha, una dirigente que le entrena y lucha con él. En el ámbito del análisis ecocrítico, lo interesante es que Doña Felipa y Angicha son a menudo descritas por medio de metáforas con el río, lo que remite a la cita de *La casa verde*.

En los últimos lustros, los estudios feministas han tenido cada vez más difusión y éxito, como resultado de los diversos movimientos sociales de igualdad entre los sexos, las razas y las preferencias ideológicas. Ahora, numerosos ensayos, novelas, películas y tendencias cuestionan el papel histórico de la mujer, así como las diferentes restricciones que se impusieron al sexo femenino. Ahora no más hay que precisarlo, la ecocrítica es un concepto reciente, que también ha de enlazarse con otros tipos de estudios. Además, lo femenino entretiene relaciones estrechas con la naturaleza. Garrard (2004) establece un cuadro de oposiciones mujer-hombre (dualidad androcéntrica) y naturaleza-cultura (dualidad antropocéntrica), relacionando las mujeres con la naturaleza y conectando hombre y cultura (2004: 23). Argumenta que, a lo largo de la historia y de las civilizaciones, la mujer compartió con lo natural unas características más "irracionales", emocionales, apasionadas, corporales, etc. Aunque se tuviera que matizar esta aserción, es verdad que, en los mitos, la naturaleza ha sido recurrentemente relacionada con la mujer. Por ejemplo, en las civilizaciones del altiplano, la Madre Tierra es la Pachamama. Al igual que Deméter, en la mitología griega, es diosa de la tierra, de la fertilidad y de las cosechas -imprescindible para estos pueblos agrarios-. En este sentido, se afirma que naturaleza y lo femenino "comparten la misma lógica de dominación" (Warren, 1994: 129). Por lo que se refiere a los estudios ecofeministas, en 1980, Carolyn Merchant publicó un texto ambicioso cuyo título *La muerte de la naturaleza: mujeres, ecología y la revolución científica*[48] anuncia el color del argumento. Merchant defiende la opinión de que la dominación y destrucción del

[47] Quizás porque la madre del propio José María Arguedas murió cuando era pequeño. Un episodio traumatizante que le dejó solo con su padre y luego, bajo la opresión de su madrastra.

[48] Título original: *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (1980).

medio ambiente refleja la voluntad aplastadora de la sociedad patriarca y su desarrollo de los últimos siglos.[49] Como lo resume Thompson (2006):

> Muchos críticos ecofeministas alabaron las aparentes capacidades fértiles, procreativas y espirituales de las mujeres. Vincularon las capacidades de este género con la habilidad de vigilar y proteger la naturaleza del abuso de los recursos naturales, el militarismo y la desarmonía ecológica. (2006: 506)[50]

En las dos novelas, hemos puesto de relieve que las mujeres están conectadas con la imagen del río. Y aún no está: se podría sugerir que la violencia del conflicto intercultural deja huella en la naturaleza como en los grupos femeninos. En los próximos párrafos, se esbozará un análisis de los personajes femeninos y su simbolismo, así como la evolución de su papel desde un relato hacia el otro.

En el apartado III.II.b. ya se había introducido la dualidad femenino-masculino, tal cual se desarrolla en el *yanantin* andino, siguiendo un principio fundacional binario. De ahí, los dioses se articulan de dos en dos (Sales Salvador, 2004: 298): la Pachamama y el Pachatata (dios de las montañas), Tata Inti (Padre Sol) y Mama Killa (Madre Luna). En la novela de Arguedas, es muy interesante el hecho de que muy pocos hombres descritos en el relato desempeñan un rol positivo: el Viejo oprima cruelmente a los colonos, los Padres del Colegio le tratan bien (El Hermano Miguel entre otros), pero su austeridad, así como su adherencia a la violencia de las tropas y los hacendados manchan su bondad. Últimamente, el padre de Ernesto es dulce pero demasiado débil, porque no defiende sus ideales (Dorfman, 1980: 94). Además, el padre de Ernesto, así como el músico que el niño encuentra en las chicherías son figuras efímeras, son *viajeros* y por lo tanto no logran ofrecer un impacto significativo, a pesar de tener valores buenos y sanos. En cambio, a primera vista, *Los ríos profundos* carecen de presencia femenina. Si bien Ernesto menciona un amor de niñez, la niña de Saisa, que describe como "la única flor permanente en Saisa, rara como su región nativa; inolvidable: su voz algo ronquita,

[49] A modo de ilustración en la literatura anglosajona, la utopía Herland, escrita en 1915 por la autora americana Charlotte Perkins Gilman estuvo sujeta a muchos análisis ecofeministas. El relato cuenta la exploración de unas tierras desconocidas del mundo tal cual como lo conocemos. Tres hombres descubren "Herland", una tierra poblada únicamente por mujeres, que han desarrollado a lo largo de los años unas maneras de vivir completamente independientes de la influencia masculina. Hasta la procreación se hace sin hombres (por divina intervención) y las mujeres articulan su vida alrededor de la educación de los niños, así como la simbiosis de la comunidad, reflejando una maternal imagen del mundo, según las palabras de Ernesto en *Los ríos profundos* (2005: 229).

[50] [Cita original]:

> Many ecofeminists celebrated women's putative life-giving and holistic reproductive and spiritual capacities and tied these gendered qualities to an ability to care for and protect the earth from rapacious natural resource extraction, militarism, and ecological disharmony.

quizá por la humedad y la belleza de los inviernos" [51] (2005: 366), es en el barrio de las chicherías que Ernesto observa las figuras más fuertes de la novela: las chicheras y Doña Felipa. Doña Felipa es la jefe de las chicheras rebeldes, cuya energía no deja de suscitar la admiración de Ernesto: lleva marcas de viruelas por la cara, lo que significa personalidad y energía extraordinaria en la cosmovisión andina, visto que se vinculan con marcas de poderes superiores, marcas divinas (nota 5, 2005: 272). Lejos de la furia inapagable que a veces se les otorga a los movimientos protestadores feministas, las mujeres reparten la sal igualmente entre cada grupo de mujeres, en una atmósfera muy pacífica, que sorprende a Ernesto (2005: 275). Después de la distribución, llevan el resto del botín a los indios de la hacienda Patibamba, formando un "carnaval alegre" desde el río hacia la hacienda (2005: 279). Nunca se habla de matar alguien de sangre fría, ni de violación y tampoco de suplicios físicos. Mientras la llegada de las tropas militares habrá de ilustrarse por tales violencias y degradaciones:

> Están zurrando a las chicheras en la cárcel – dijo-. Algunas han chillado duro, como alborotando. Dice que las fuetean en el trasero, delante de sus maridos. Como no tienen calzón les ven todo. Muchas han insultado al Coronel, en quechua y en castellano (2005: 336).

Entonces, la llegada de la represión masculina y oficial significa en esta situación la llegada de una represión muy violenta, mientras hasta este momento todo había ocurrido en un ámbito más o menos pacifista. A finales de la novela, llega la peste como consecuencia de una maldición hecha al testiguar las injusticias sociales (por Doña Felipa al enfrentarse con el Padre Linares). La huida hacia la naturaleza y regiones más acogedoras aparece como la única opción. Aquí es importante observar que, aunque no se arregla el conflicto, huir por la naturaleza no significa la pérdida de un ideal intercultural sino "un canto a la esperanza en la voz del Pachachaca" (Sales Salvador, 2004: 79).

Otra dualidad interesante se halla en *Rosa Cuchillo*, quizás más dura por culpa de la violencia de los acontecimientos senderistas: una dualidad dentro de las figuras femeninas. La autora Claudia Salazar (2013) distingue dos tipos de mujeres en la novela que "no pueden ser asimiladas por la nación sin ser sometidas a la violación de sus derechos humanos" (2013: 75): la madre campesina (es decir, Rosa Cuchillo) y la mujer senderista (ilustrada por la camarada Angicha). Las infames masacres que recorren el país han de volver ambas mujeres en guerreras, una luchando por su hijo y la otra, más joven, luchando por sus ideales políticos. Prendes

[51] Nótese aquí la reiterada comparación con elementos del medio ambiente. Una vez más, se demuestra la relación entre mujer y naturaleza. Además, parece que Clorinda viene de un espacio "intersticial", "ni costa ni sierra, ni agua de mar ni de río, sólo la llovizna y las neblinas del invierno". Acaso se sugiere de ahí el gusto de Ernesto por los puentes entre los espacios y sus culturas.

Guardiola sostiene tal postura y llama a Rosa "la aguerrida mujer madre", mientras Angicha es una "guerrillera fuerte y estricta" (2010: 232). Un punto de interés es que el personaje de Rosa opone y, al mismo tiempo completa el personaje de Angicha. De joven, se protege a contra de los hombres malintencionados y despliega una fuerza moral y física que atrae a un dios andino. Ahora que tuvo hijos, la madre sigue siendo guerrera, pero lucha a un nivel más personal: intenta protegerlos, sanar el trauma de la violencia y en el más allá aboga por la redención de su familia (Correa, 2009: 3). A modo de ejemplo, en el inframundo existe un río de sangre, el *Yawar Mayu*, de aguas rojas porque arrastra "la sangre de los hombres que se mataron entre ellos" (2000: 48). En la cercanía, Rosa encuentra a otro río: el *Wakay Mayu*, el río de "las lágrimas que derraman las madres por sus hijos" (2000: 49). Este río demuestra una vez más el alto cargado simbólico del agua, que ahora se carga de un registro femenino (Aziza, 1978: 82). Más, se podría argumentar que la escena alude al "celestinaje de la madre" presente en las cosmovisiones indígenas, como lo aclara Oviedo (t.I, 1995: 67).

Por su parte, Angicha representa la nueva generación, la de los años 80 y fue introducida a los conceptos socialistas desde su educación secundaria. En el relato, vive por la "libertad de la nación": se dedica a la lucha armada y tiene una agencia propia e independiente en los ámbitos políticos, militares e ideológicos (2013: 73). Según Liborio, Angicha "tiene de fiera y paloma" (2000: 34): es fiera porque es capaz de atacar a los campesinos y los militares en las acciones senderistas, pero también paloma por su belleza y la manera con la que la mujer se entrega al hombre cuando hacen el amor después de una larga separación. Angicha alude a los abusos que los soldados cometieron en su cuerpo, por lo tanto, el acto de amor aparece en cierto sentido como una sanación del trauma, la reapropiación de la dulzura de su feminidad. Sin embargo, tales momentos de paz y de amor son escasos, la realidad histórica habrá de volver. En efecto, aunque la mujer sea también opresora, Colchado Lucio resalta escenas excesivamente violentas en las que Angicha es víctima: la escena de violación que ocurre a finales de la novela mediante una crueldad devastadora (2000: 194). En el caso de los hombres, la muerte es breve y cruel, mientras las muertes femeninas son largas y aún más crueles: Rosa Cuchillo muere de tristeza con un corazón helado y Angicha es torturada, violada repetidamente, maltratada por una corriente eléctrica que se le traslada el cuerpo, antes de que los militares del gobierno tiren su cuerpo desde un helicóptero.

Tanto en *Los ríos profundos* (es decir, el momento en el que se tortura a las chicheras en la cárcel) como en *Rosa Cuchillo* (por medio de los daños físicos que se hacen a Angicha, así como las numerosas violaciones de las niñas del pueblo), se averigua que estas "huellas de

la violencia en los cuerpos de Rosa Cuchillo y Angicha, ofrecen la imagen de una nación que destruye la maternidad y la independencia femenina" (2013: 74). Al igual que el árbol de cedrón, mutilado por las raíces en *Los ríos profundos* representaba la violencia del conflicto intercultural, las marcas del conflicto son visibles en la novela de Oscar Colchado Lucio y representan los daños hechos a las víctimas de unos enfrentamientos provocados por las desigualdades y la falta de comprensión mutual. No es tan fácil apaciguarlas, pero tampoco es sencillo dar un testimonio preciso de estas huellas de la violencia.

A modo de conclusión, repárese en el hecho de que, más que cualquier otro protagonista, "el personaje de Angicha permite además cuestionar y reflexionar sobre las vías de empoderamiento de las mujeres en el Perú de la década de los 80" (2013: 72). A pesar de que lucha por su ideología y fue educada, la mujer sigue enfrentándose con momentos en los que los hombres afirman su dominio sobre ella, como por ejemplo en la violación final. El cambio hacia un mundo más justo al nivel de las razas, del género y del medio ambiente está desencadenado, pero la igualdad aún no se logra porque la violencia humana la impide.

Hecho este paralelismo entre las pautas dominación de la mujer y sumisión del medio ambiente en las novelas, falta un último comentario en cuanto a los protagonistas de nuestros relatos peruanos. Los animales en las novelas conllevan unas significaciones muy fuertes: son aliados o enemigos del hombre, reflejan las creencias míticas del pueblo e, en cierto sentido, parece que intervienen en la vida del ser humano como embajadores de la naturaleza. Continuamos ahora en el camino que nos enseñan Wayra, el perro de Rosa Cuchillo y los halcones del valle de los Molinos…

IV. III. Animales como vínculos simbólicos

Puentes entre lo humano, lo natural y lo divino

Al lado de los ríos, de los seres humanos y de sus instrumentos, ambos relatos despliegan un bestiario amplio. Tan realistas como fabulosos, los animales de las novelas juegan diversos papeles y forman parte integra de la historia, igualmente del análisis ecocrítica, visto que son seres de la naturaleza.

En primer lugar, Viera Mendoza argumenta en su ensayo sobre *Los ríos profundos* que los animales de la novela se pueden separar en tres espacios. En efecto, la autora los clasifica según su pertenencia al subsuelo, la tierra o el aire (Viera: 5), lo que se puede relacionar con los tres mundos del macrocosmo andino (el Ukhu Pacha, el Kay Pacha y el Janaq Pacha). Por el aire, Viera enfatiza en el halcón, las aves y el cóndor, que son sagrados y a veces representan a los dioses. Un pensamiento que se aplica también a *Rosa* Cuchillo, particularmente en la escena de sexo entre Liborio y Aguicha, en la que un halcón (Taita Wiracocha) "pisoteaba" a una paloma (a saber, la Pachamama). Al inicio del análisis, habíamos puesto de relieve la dualidad Hanan/urin del intercambio. A continuación, se puede añadir la irrupción de dos animales del aire en una escena que ocurre por el suelo. Podríamos destacar que hay una plasmación de estos animales sagrados en el plano humano. En *Los ríos profundos*, se nota una dualidad entre las aves -que, se lo repite, son animales sagrados de la cosmovisión andina, y los caballos -los animales de la Conquista, símbolos del dominio occidental. Con la oposición de animales, Viera nota que se produce un *tinkui*, un encuentro liminal que luego permitirá la superposición de los opuesto, es decir, el *kuti* (Viera: 7). Entonces, no sólo se oponen los animales, sino que dialogan entre ellos, porque transcienden los espacios.

El ejemplo perfecto de dicha transcendencia es el del perro. Además de ser el mejor amigo del hombre en el Kay Pacha, según las creencias incas, el perro se dedica a ayudar a los muertos a alcanzar el Ukhu Pacha, y después el Janaq Pacha. Fuera de un Cerberos tradicional, son animales tan fieles que siguen a sus amos, una vez muertos, incluso hacia el Purgatorio. Es lo que sucede en *Rosa Cuchillo*: la primera criatura que ve al morirse es su perro Wayra, que se había muerto unos años antes de ella. Ahora el animalito trata de protegerla y ayudarla en su camino. Un aspecto notable es que murió el animal tras el ataque de un puma. No es una casualidad que el puma sea el animal representando al Kay Pacha (mundo de Aquí) según las creencias andinas. Esta correlación simboliza la interconexión de los mundos. Además, pone el énfasis en la importancia de la creencia hasta la elección de los animales. La encarnación animal

del dios del mundo de la realidad visible –el puma, mata al compañero del hombre –el perro, pero ese habrá de encontrar de nuevo después de su muerte. Maltratar a un perro puede tener terribles consecuencias para el más allá: repárese en el encuentro de Rosa y su compañero con dos *ollkaiwas*, criaturas que son mitad perro, mitad humano, ahora perseguidos por una manada de perros. Los dos "semi-hombres" charlan y aclaran el porqué de su situación presente:

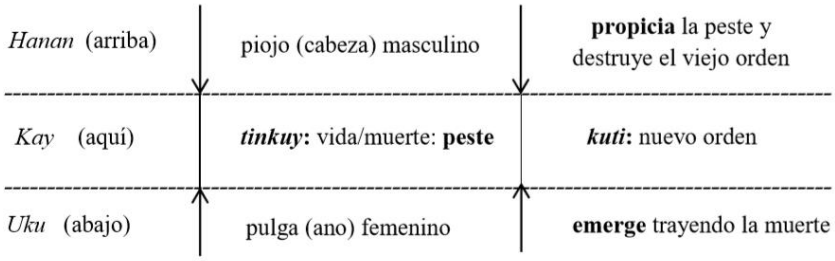
> -Esos allkos o nos dejarán en paz nunca, -les oímos al ratito conversar-. Terminarán alguna vez despedazándonos.
> -Y lo peor es que están guiados por los [otros] ollkaiwas, que buscan meterse en nuestro cuerpo para salvarse de su condena y dejarnos adentro su melancolía y sentimiento de culpa que ya lo tenemos -comentó el otro- desde que matamos, allá en nuestra base naval de Ancón, a los perros que hoy nos persiguen. (2000: 91).

A finales de la novela, Wayra se convierte en el Dios del Viento, creando de ese modo un vínculo adicional entre los animales y los Dioses (*ver punto IV.IV.b*).

Luego, hay animales más subterráneos o por lo menos, terrestres, como las moscas, las pulgas y los piojos. Al igual que el río, los animales conllevan un doble sentido: por un lado, son adyuvantes – ayudan y alivian a los héroes, mientras también pueden ser asociados con un fenómeno de castigo. En *Los ríos profundos*, es el caso de bichos como las pulgas y los piojos, que ilustran el castigo subsecuente al abuso sexual que ocurrió entre los alumnos, el portero y uno de los Padres y la opa. Mientras que la peste está acercándose, el número de pulgas y piojos aumenta. Animales típicos de las enfermedades sexuales, las pulgas se limitan a las mujeres, mientras los piojos se propagan por los hombres: por ejemplo, el portero tiene piojos antes de morirse de la plaga. En cuanto a las mujeres, el encuentro de Ernesto con una niñita de seis años corrobora la asociación de las pulgas con lo femenino:

> Vi entonces el ano de la niña, y su sexo pequeñito, cubierto de bolsas blancas, de granos enormes de piques; las bolsas blancas que colgaban como en el trasero de los chanchos, de los más asquerosos y abandonados de ese valle meloso. (2005: 453)

Que se note la alusión al ámbito del Valle de los Molinos, lúgubre y desposeído de toda esperanza. Además, la niña es comparada con un cerdo, cuya piel es acosada sin ningún descanso por los parásitos. De paso, en las líneas siguientes, irrumpe de nuevo una imagen natural para que se alivie Ernesto del malestar provocado por la enferma de la pequeña: "Apoyé mi cabeza en el suelo; sentí el mal olor que salía de la choza y esperé allí que mi corazón se detuviera, que la luz del sol se apagara, que cayeran torrentes de lluvia y arrasaran la tierra." (2005: 453). En la tabula siguiente, Viera Mendoza esboza un análisis de la propagación de las pulgas y los piojos en acuerdo con el *yanantin* andino (Viera: 18):



En este análisis, se retoman las dualidades características: arriba/abajo, femenino/masculino, tinkuy/kuti. El espacio humano, el Kay Pacha representa entonces un espacio intermedio, en el que ocurre el encuentro de las tensiones. Viera Mendoza concluye que la causa verdadera de las muertes no sería la maldición de Doña Felipa y la peste, sino la pérdida de los códigos culturales (Viera: 17). Al dejarse completamente influir por el imperialismo, se infiere que los colonos pierden poco a poco sus valores culturales. Por ejemplo, no revindican su fe y se convierten al catolicismo. Por otro lado, aceptan que sus amos les faltan al respeto tanto a ellos como a la naturaleza.

En la novela de Colchado Lucio, las almas condenadas se convierten en fieras monstruosas, o son perseguidas por otros animales, como los dos *ollkaiwas*. Otro ejemplo se encuentra cuando el alma de Mariano Ochante llega al valle de la condenación: está rodeado por mujeres que de repente se cambian en gatos negros y blancos con el fin de atacarle. Las mujeres se lanzan hacia él "erizándose, saltan y le arañan con feos maullidos" hasta vencerle (2000: 176). Finalmente, un último acontecimiento de violencia a la naturaleza sucede cuando las tropas desentrañan a la mula de Doña Felipa. Sólo lo hacen por pura rabia y para amenazar a los rebeldes, maltratando a un animal inocente, lo que profundiza aún más el hueco de la oposición entre los blancos y los indios:

> Pero supimos que sus persecutores encontraron una de las mulas, tumbada en medio del puente del Pachachaca. La habían matado, degollándola, y habían extendido las entrañas a lo ancho del puente. De una cruz a otra del releje amallaron las tripas de la bestia (2005: 338).

A modo de conclusión del apartado, los animales no carecen de sentido en ambos libros: en *Rosa Cuchillo*, la división en tres espacios también vincula tres tipos de animales: bestias monstruosas en el inframundo, animales sagrados (como las vicuñas) en la tierra humana y pájaros en cielo. Pero estas criaturas no se limitan a los espacios que les son atribuidos: Wayra, el perro de Rosa muere en la tierra, pero se halla en el Ukhu y Janaq Pacha. En *Los ríos profundos*, se puede llegar a una conclusión similar, aunque la narrativa se desarrolla sólo en la zona terrestre. En esta situación, los animales varían en cuanto a la posición (abajo para las

pulgas y arriba para los cóndores que planean sobre el valle) o el lugar (en el colegio, los pájaros no cantan, mientras fuera de Abancay, los picaflores y otras especias abundan entre los eucaliptos. En segundo lugar, el tratamiento humano hacia los animales podía también reflejar los conflictos culturales. Para ilustrar, estripar las mulas de Doña Felipa representaba la oposición indio-blanco.

Al igual que la Pachamama lleva a Rosa Cuchillo al Janaq Pacha, al igual que las mulas llevan la sal hacia la hacienda Patibamba, se propone que el lector se deje llevar hacía una dimensión más mítica: la presencia de dioses y su impacto para nuestro análisis socio-ecocrítica.

IV.IV. Desde la naturaleza hacia una experiencia espiritual

La importancia de lo sagrado en ambas novelas es obvia: sea la cosmovisión andina o la fe católica, una dimensión sagrada impregna hasta cada esquina de las páginas. Sin embargo, tal ubicuidad no involucra que tenga expresamente una connotación positiva la fe en una u otra religión. Las interpretaciones son múltiples y permiten plantearse la cuestión de la importancia del papel de la espiritualidad al mejorar el diálogo intercultural.

Por un lado, la creencia católica resalta más que la cosmogonía andina en *Los ríos profundos*: la creencia ancestral está presente por medio del encanto de la naturaleza y el *zumbayllu*. Un argumento interesante es que el relato de Arguedas interroga las propiedades de la religión: Cornejo Polar sugiere que la rebelión de las chicheras marca el fracaso de la religión como "una de las formas más sutiles de reconciliación" (1974: 136). Invocar a Dios ya no impide el conflicto. Y tampoco lo impide en *Rosa Cuchillo*, los enfrentamientos tienen lugar a pesar de la voluntad pacifista propia del pensamiento de la mayoría de las religiones.[52] Sin embargo, Óscar Colchado Lucio, autor de *Rosa Cuchillo*, opina que el hombre se queda con la espiritualidad heredada de las civilizaciones precolombinas. En una entrevista acerca del contenido de su obra, el escritor argumenta que, a pesar del modernismo, este legado de creencias ha de quedarse en la sociedad y de evolucionar con ella, a pesar del modernismo.[53] De ahí, en *Rosa Cuchillo*, los dioses de la cosmovisión andina aparecen bajo formas concretas: a menudo, son animales u ocupan un cuerpo humano. Los propios protagonistas principales -es decir, Rosa Cuchillo y Liborio- son dioses que se bajaron a la tierra, cambiando sus fabulosos cuerpos divinos para apariencias humanas. Mediante tales metamorfosis, quizás nos demuestra Colchado Lucio que hay una parte de divino en los seres humanos, en el sentido estético -más espiritual- como en el sentido literal. Resumiendo, al leer las novelas, una característica muy interpelante habría de destacarse: el hecho de que no sólo se relacionan la cultura y la naturaleza, sino que también se añade un tercer marco, lo religioso. La alienación espiritual, la negación de la heterogeneidad, así como las inútiles violencias de las luchas emancipadoras silencian el canto del alma hacia el universo divino.

[52] Aunque muchos acontecimientos de la historia humana a menudo demostraron lo contrario, nos parece crucial insistir en el hecho de que los textos y profetas religiosos enfatizan en la paz. Como el análisis es restringida por criterios espaciales, el lector interesado puede leer, entre otros, *Religion, paix et violence.* Marseille: Chemins de dialogue (2002).

[53] Entrevista disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=iLiC9OVz69M.

Esto significa que las frustraciones ambientales y culturales también pueden entenderse a través el prisma de la espiritualidad. Como ya fue aclarecido en el apartado III.II.b., el culto de los pueblos andinos eleva la naturaleza hacia un estatuto casi divino, mientras también filosóficos católicos llegan a ver lo divino en cada fragmento de vida. Esta conclusión podría conllevar un paralelismo con el pensamiento de Mohammed Taleb, un sociólogo francés que afirma que la protección de la naturaleza latinoamericana se revela en estrecha conexión con los derechos sociales, así como la espiritualidad de los pueblos (2014: 6). Visto que el legado espiritual del Perú consiste en la articulación de creencias regionales -como la cosmovisión andina- y el catolicismo -religión del conquistador del siglo XVI-, el apartado siguiente indagará en la cosmología andina y la fe católica, analizando los efectos de su presencia en la novela por medio de las maneras de integrar lo divino.

a. Cosmovisión andina y fe católica: ¿oposición o complementariedad?

"¡Vamos al río! -le rogué en quechua. El río sabe con qué alma se acercan las criaturas" (2005: 347) Para Ernesto, héroe de la novela de Arguedas, ambas fes se intercambian. Por ejemplo, imagina el niño que las campanas de la Maria Angola (dimensión católica porque se refiera a la iglesia) se repercuten en la quebrada que cruza la montaña (dimensión andina porque la cosmovisión se aplica a lo natural). También reza en el Colegio y se conforma a los tabúes y represiones de la religión porque está vigilado e influido por la sombra del Padre Director, al igual que los demás alumnos. Pero visto que mantiene sus lazos con las comunidades de los naturales (en las chicherías, en sus amistades con alumnos indios y con los viajeros efímeros como Gabriel el arpista), Ernesto tiene que combinar los elementos de dos visiones religiosas diferentes, lo que arranca una reflexión acerca del liderazgo del catolicismo en este momento de la historia peruana. Una reflexión que propone acabar con la hegemonía espiritual y valorizar la heterogeneidad de creencias.

En la novela de 1997, es menos notable la influencia del catolicismo; lo que se podría explicar por el deseo de valorizar la cultura tradicional del Perú. Además, a finales del siglo XX, se emancipan un poco más los pueblos de la religión del "invasor". La religión se renueva: adopta los matices que pide la sociedad de hoy. Dicho sea de paso, esta necesidad de cambio, de suavización, Sales Salvador la nota en el Hermano Miguel, personaje secundario de *Los ríos profundos*. Este protagonista aboga por un dogma más tolerante, por una "modernidad más respetuosa con las alteridades (2004: 503). Entonces, la voluntad de renovar el aporte espiritual de la Iglesia podría ser la razón por la que Colchado Lucio escoge alejarse en cierta medida de la religión católica para mezclar la ideología política (el conflicto provocado por el Sendero

Luminoso) con el inframundo según los andinos. Sin embargo, a pesar de esta distancia explícita, no hacen falta muchas alusiones y relaciones con el catolicismo, lo que refuerza la idea de una "voluntad integradora en ambas novelas". Lo que nos lleva a sugerir no una dualidad en el plano religioso, con, por un lado, la fe cristiana y por otro lado la fe andina, sino observar un esfuerzo compilador de ambas religiones. Es decir, hay numerosos elementos novelescos que poseen características católicas y andinas. En primer lugar, son inequívocos los estudios acerca del carácter mesiánico de Ernesto y Liborio. Luego, los rituales religiosos se confunden por medio de la oración y de las figuras divinas (por ejemplo, se aproxima la Virgen de la Candelaria a la madre tierra andina, la Pachamama). Y finalmente, los símbolos que se usan pueden vincularse tanto con la tradición espiritual de los colonizadores como la de los andinos (la paloma, el río, los sacrificios, ...). En el párrafo siguiente cabe entonces indagar en las relaciones que se acabó de enumerar.

Para empezar, es cierto que Ernesto y Liborio tienen unos rasgos que se emparentan con la figura de Cristo: la pureza infantil de Ernesto (1980: 100) que se enfrenta con los demonios de las violencias físicas y morales se asocia con la imagen de Cristo, oprimido por un pueblo que al inicio no reconoció los valores de paz, amor y convivencia del cristianismo. Se halla en las novelas el deseo de restaurar un orden destruido: en el caso de Ernesto, consisten en contestar el dominio del hombre blanco y católico. La decisión final de Ernesto representa la cumbre de la lucha por la interculturalidad: Ernesto asume su "doble identidad" y camina hacia el desierto montañoso al igual que un cierto peregrino que anduvo cuarenta días en el desierto árabe... Liborio, por su parte, es un personaje aún más mesiánico: nació tras una intervención divina (en encuentro de Rosa Cuchillo con el dios de la montaña involucra un tríptico familiar similar al tríptico Jesús-María-José de Nazaret), representa una ideología nueva (el Sendero Luminoso) y quiere cambiar la sociedad; "voltearla al revés" es el término que usa cuando recobra su apariencia divina y elige regresar el mundo de los vivos para provocar un *Pachacuti*. Pero es también verdad que la comparación no es completa: Liborio emplea métodos violentos para difundir su ideología y al final, sigue siendo un soldado que obedece a los órdenes de sus superiores. Ernesto no cumple milagros y tampoco difunde su poder cosmogónico en frente de discípulos múltiples. Resumiendo, ambos protagonistas son mortales y hay que matizar su simbolismo religioso. En cuanto al mesianismo de Liborio, Prendes Guardiola nota:

> Finalmente muere sin alcanzar el éxito, por más que permanezca la promesa de su nueva venida, equiparable a la de Cristo al final de los tiempos... salvo que no hay, en esta noción eternamente cíclica, tiempos que concluyan. Uno de los desencuentros de Liborio/Túpac con sus camaradas de Sendero parte del increencia de éstos tanto en los dioses naturales de la Sierra, como en los

> "dioses cristianos", lo cual los incapacitaría para llegar al alma del campesino serrano (2010: 237).

La falta de consideración por las creencias de los pueblos que pretenden defender es un elemento clave del fracaso de los senderistas en la novela (*ver punto IV.I.*). Además, el ateísmo no se acepta. El crítico destaca que las características espirituales son tan fuertes que nunca se logrará una rebelión de los pueblos sin un empuje religioso. Diciéndolo de otro modo, Liborio origina su fuerza contestadora en el deseo de luchar por un pueblo cuyas creencias comparte, mientras Ernesto también aboga por el encanto andino gracias a su visión mágica de la música y la naturaleza. Sin embargo, la insistencia en los rasgos andinos no significa que sea reprimido el catolicismo. En cambio, parece que se integra el catolicismo en la creencia andina, siguiendo un "principio unitario" (2004: 299).

Por lo que se refiere a la correlación entre las religiones, *Rosa Cuchillo* da muestras de una conexión fuerte entre catolicismo y cosmogonía andina. Hasta los protagonistas reconocen la importancia de la fe católica y no duden en entrelazar las creencias. Quiroz (2010) repara en la oración de *Rosa Cuchillo* al darse cuenta de que el alma de su hijo acaba de subir al Janaq Pacha (2010: 115):

> Conmovida ante la visión, me postré besando la tierra, rezando:
> *Dios puma, dios cóndor, dios culebra*
> *que unidos forman Wirakocha*
> *quien reina en todos los espacios:*
> *arriba, abajo y acá;*
> *que tu eterna voluntad*
> *sea siempre, Padre,*
> *la única que florezca*
> *en el infinito Wiñaypacha*
> (2000: 153)

El autor propone que la oración tiene similitudes con la oración católica *Padre Nuestro*. Más particularmente con la parte de la oración que clama: "hágase tu voluntad/en la tierra como en el cielo" y la Santa Trinidad (Padre-Hijo-Espíritu Santo) que es reflejada en la plegaría andina con la trinidad de Wiracocha -el dios Puma, cóndor y culebra. Otra imagen cargada de sentido católico se halla en las espinas que huella Rosa en el Sendero de la expiación. Remiten a la corona de espinas llevada por Cristo cuando se le clava en la cruz: "Esas espinas son de corona casa, mujer me habían dicho las Almas de la Sentencia, hay que pasar descalzándose, sin miedo, para limpiar los pecados" (2000:152). Esta escena nos permite poner de relieve la relación muy fuerte con el pecado, que se aproxima a la que tuvo la religión católica antes de los movimientos de emancipación religiosa que tuvieron lugar a partir del siglo XVII.

Además, Quiroz asocia las referencias a la Virgen de la Candelaria con la figura de la Pachamama, que puebla los Andes al igual que las representaciones de la Virgen (2010: 115). Esta asociación aparece tanto en *Rosa Cuchillo* como en *los ríos profundos*. Por ejemplo, Las mujeres del pueblo hacen ofrendas a los dioses andinos y católicos, como doña Emilia lo explica a Mariano Ochante:

> Se va usted a sanar, don Mariano, me ha dicho: no hay que perder las esperanzas. Mi ofrendita también he puesto al taita cerro y he prendido mi velita a la Virgen de la Candelaria. Aunque los santos cristianos son aparte, también hacen milagros… (2000: 130).

Al igual que el empleo de medicamentos y hierbas tradicionales para sanar la herida de Liborio, en el caso del rondinero se usan ambas creencias para la sanación. Una vez más se sugiere la posibilidad de una complementariedad de culturas, en este caso, se trata de las creencias religiosas de ambas culturas.

En *Los ríos profundos*, las dos corrientes religiosas despliegan limites más marcados, porque la presencia católica sigue siendo muy fuerte. Por lo tanto, no parece que sea tan fuerte y necesaria la voluntad de articular los dos pensamientos, salvo en la mente de Ernesto, que representa la posible evolución de la creencia, cuyos resultados se hallan en *Rosa Cuchillo*. Además, en cierta medida es también verdad que los personajes añaden elementos de la creencia andina mágica a sus rituales católicos. Para ilustrar, Ernesto "espera a los domingos para lanzarse a caminar en el campo" (2005: 228). En la fe cristiana, los domingos son días de descanso, de oraciones y reflexiones espirituales. Ernesto aprovecha de estos días para establecer su conexión con la naturaleza, para "aturdirse con el fuego del valle" (2005: 230), en cierto sentido, es la manera del niño de satisfacer su sed espiritual. Como la fe puede aliviar y perdonar los pecados, el río "desvía el dolor" (2005: 231).

Como se hizo para los otros puntos de análisis, ahora podría ser interesante destacar el eco natural que se esconde en las representaciones y acciones divinas. El carácter mágico de la naturaleza ha sido presentado (*ver punto III.II.c.*) pero, en el marco del análisis de lo divino, merece la pena resaltar algunos ejemplos.

b. Los dioses y sus ecos en la naturaleza

En su análisis ecocrítico de *Maria* y *La Vorágine*, Bula y Bermúdez enfatizan en el hecho de que "la naturaleza es un reflejo de lo divino". Argumentan que, en una de las novelas, el protagonista no más contempla la naturaleza, sino que, al escuchar sus sonidos, busca "elevar su mente de lo sensible a lo transcendente" (2009: 68-69). Es exactamente lo que hace Ernesto con el río, que le purifica y castiga a las almas malas, al igual que una vigencia divina. Por otra

parte, el niño opina que un árbol representa el axis del mundo, lo cual protege al viajero andino: "quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda en que los cielos, el agua y la tierra se confunden" (2005: 173). Es interesante porque el árbol es una imagen divina que se encuentra a menudo tanto en las creencias occidentales como en las creencias andinas. En el *Diccionario de los símbolos y temáticas literarias* (1978), Aziza define el árbol como "la colona debajo de la cual descansa la serpiente, [mientras el árbol] ofrece al ave hogar y empuje para su vuelo" (1978: 24)[54]. Esta metáfora llama la atención porque utiliza dos de las imágenes divinas de los pueblos andinos: la serpiente, que representa el inframundo, el Ukhu Pacha, y el cóndor, que refleja el mundo de arriba, el Janaq Pacha. La importancia de elementos naturales en la aproximación religiosa es indudable: repárese en la escena de *Rosa Cuchillo*, el Lanzón es un árbol mítico, un dios que se traga las almas humanas y animales: "Todos los seres aspirarían a ser devorados por Él. Porque sólo entrando en Él se encuentra la verdadera paz y la vida infinita: la alegría de ser semilla, luz, música, color" (2000: 124). Y en su oración hacia Wiracocha que analizamos en el apartado anterior, Rosa pone de relieve el hecho de las tres entidades del Dios "reina en todos los espacios". La naturaleza, sea subterránea (el Ukhu Pacha), terrenal (el Kay Pacha) o celestial (el Janaq Pacha) se ve impregnada por lo divino. Al nivel del inframundo, los ríos y bosques profundos conducen los personajes entre los diferentes estadios de su expiación, también los animales cambian a medida que uno se acerca del Janaq Pacha. Al final, Wayra, el perro, recobra su apariencia original: la del Dios del Viento. Lo divino y lo natural se entremezclan en una esfera infinita de sentidos. Además, repárese en las palabras usadas en la oración: "la voluntad […] que florezca" (2000: 153), el autor escoge sutilmente una palabra del campo léxico de la naturaleza para referirse al poder del Dios.

En segundo lugar, es verdad que los dioses de las novelas se expresan mediante la naturaleza: la ira de Pedro Orcco provoca una tormenta y lluvias torrenciales en la montaña, Ernesto imagina que las aguas del río Pachachaca arrastran furiosamente las entrañas del Lleras, mientras la oscuridad y humedad del patio del Colegio hace referencia al demonio. La naturaleza como fenómeno divino no solo tiene sentido en la creencia andina sino también en, entre otros, la tradición judeocristiana. En el Antiguo Testamento sobran los ejemplos: las siete calamidades en Egipto conllevan catástrofes ecológicas como una invasión de saltamontes, así como el Diluvio, en el que Noé debe salvar las especies de la tierra contra la ira divina.

[54] Versión original : "La colonne au pied de laquelle se love le serpent, [l'arbre] offre à l'oiseau une demeure et un tremplin".

Dicho sea de paso, un elemento interesante se halla en el hecho de que Ernesto huye al campo cada domingo. En la fe cristiana, el domingo es sagrado, es el día de Dios. Mientras muchos rezan o fingen la oración, Ernesto se va para aliviarse de la clausura y de la violencia del Colegio: vagabundea en la naturaleza (2004: 496). En cierto sentido, es lógico que Ernesto vitalice sus creencias espirituales por medio de la naturaleza, porque es justamente "un reflejo de lo divino". Tal pensamiento se hace eco de la reflexión de Boff a propósito de la cultura indígena como "portadora de un significativo importante para la crisis ecológica" (Boff, citado por Binns, 2004: 29). Binns explica tal sugestión diciendo que las sociedades indígenas siguen poseyendo los vínculos básicos que las civilizaciones occidentales perdieron. Según él, "su sabiduría ancestral, su utilización y mística de la naturaleza, así como su visión del trabajo, la fiesta y la danza" les permiten mantener una percepción de la vida como una red (ibid.). Entonces, es posible que la alienación espiritual del hombre moderno causó una cierta desacralización de la naturaleza, lo que significaría el descenso del cuidado medioambiental.

Aunque este último apartado queda muy breve dado las restricciones espaciales del presente trabajo, el análisis posibilita la aproximación ecológica a las apariencias divinas de los relatos. Una vez más, se demuestra la profunda interconexión entre todos los potenciales puntos culturales de un pueblo. Sea la visión del entorno, de las clases sociales, de los sexos o de las creencias, las dualidades reclaman una complementariedad. A modo de cierre, la última parte del análisis indaga en el choque entre los idiomas de los colonizadores y de los pueblos precolombinos.

IV. ¿El idioma … un acercamiento ecocrítico?

Los apartados anteriores vislumbraron el contacto entre culturas a la luz de un análisis exhaustivo del espacio y de los personajes de las novelas. Sea en los espacios descritos o en la miríada de personajes, existían conflictos, dualidades que daban lugar a una crisis. Sin embargo, el asunto de nuestras observaciones era destacar unas relaciones de complementariedad entre las "facciones" del conflicto con fines de que se esbocen las bases de una posible convivencia. Para el último punto del trabajo, nos proponemos indagar en un punto imprescindible tanto en las teorías de la interculturalidad como en la literatura: la lengua.

Oliviero Girondo, poeta argentino, maestro indudable del uso de las técnicas de la vanguardia, llevó a cabo una pluralidad de reflexiones acerca de la renovación del lenguaje. En su obra, enfatiza el carácter lúdico del idioma, pero sobro todo insiste en su efervescencia creadora:

> La vida -te lo digo por experiencia- es un largo embrutecimiento. […] la costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona las sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos el coraje de llamarlos arcángeles (1999: 95).
> Y Fabry (2014) completa:
> Resulta absolutamente necesario renovar constantemente la mirada, liberar la lengua para romper el hechizo embrutecedor, resistir contra todo tipo de imposición de normas de conducta. (2014: 19)

Estas citas nos recuerdan la increíble fuente de vida que llega a ser una lengua, también su sensibilidad hacia las demás lenguas con las que puede convivir. Tal efervescencia es aún más importante en el caso de la lengua española, cuya historia y amplia difusión son indudables. Hoy en día, se estima que 500 millones de seres humanos hablan el español como lengua materna o lengua extranjera. Además, las variedades del español siguen desarrollándose en América (Central y Sur, así como en los Estados Unidos) y en Europa. El caso lingüístico del continente latinoamericano es aún más notable, teniendo en cuenta la mezcla cultural que se forjó a lo largo de los últimos siglos. Merma Molina (2004) explica: "Toda América Latina y en especial el Perú es un área donde las lenguas entran en contacto desde hace siglos de la forma más variada" (2004: 191). En el Perú, una parte significativa de la población es bilingüe, y además del español, el quechua y el aimara (los idiomas las más notarias en términos cuantitativos), se hallan numerosos variaciones regionales y dialectos. Según los censos, el 40 por 100 de la población habla alguna de estas variedades o idiomas indígenas (López Morales, 2005: 78). En el marco de este trabajo, lo que nos interesa es el hecho de que el Perú es el país

en el que la lengua de los Quechuas tiene el mayor porcentaje de habladores: se mantiene vivo el quechua gracias a sus cuatro millones de hablantes peruanos.[55] Por lo tanto, es menester interesarse por la aplicación literaria de este contacto entre lenguas. Aún más en novelas tan estéticas como las de José María Arguedas y Oscar Colchado Lucío, cuyos estilos literarios han sido relacionados por, entre otros, Quiroz (2010: 103). En las páginas siguientes, intentaremos elaborar un cierto panorama lingüístico de las novelas, conectando el choque idiomático y su resultado con el choque cultural y las propiedades del espacio natural andino. Ojalá nos lleve esta "crisis lingüística" a definir otro tipo de complementariedad entre las culturas coexistentes del Perú; es decir, una unión en el lenguaje.

V.I. El bilingüismo quechua-español de la transculturación

En el Perú, el español y el quechua se encuentran en compleja relación: por un lado, sería una situación de bilingüismo entre el español llevado por los conquistadores y el quechua, legado de las civilizaciones pre-incaicas, porque los expertos estiman la aparición del quechua en el Perú a los 20.000 años ante Cristo (Hermoza Gutierrez, 2017: 1). Desde este momento, el quechua se difundió en América del Sur, hasta que, en 1975 el expresidente peruano Juan Velasco Alvarado, por Decreto Ley N.° 21156, reconoció el quechua como lengua oficial de la República y fomentó su enseñanza obligatoria en ciertas zonas del país (Lovón Cueva, 2018). Sin embargo, este decreto no favoreció al quechua como ocurrió en el Paraguay con la Articulo 140 de la nueva Constitución Nacional de 1992.[56] Al contrario, la "oficialidad" del quechua parece haber caído en las aguas negras del río del olvido en *Rosa Cuchillo*. La pluralidad de variantes del quechua, así como las escasas medidas del gobierno al promover la riqueza del contacto entre lenguas hicieron que "el famoso decreto quedo en papel mojado" (2005: 82). A pesar de eso, el idioma quechua sigue siendo relevante en la actualidad: más del 20% de la población peruana dice haber aprendido o hablar regularmente quechua (Censo: 2007).

Por otro lado, muchos críticos hacen referencia a una situación de diglosia, porque el español se impuso como lengua de referencia tras la Conquista de las Américas por la civilización hispánica. Hoy en día, la lengua española tiene más prestigio en el Perú, por su carácter internacional y también porque el quechua es a menudo estigmatizado: parece que se

[55] La mayoría de los hablantes del quechua se hallan en el Perú, pero también se encuentran hablantes en Colombia (aproximadamente 5000), Ecuador (casi dos millones y medio de hablantes), Bolivia (aproximadamente un millón de hablantes), Argentina (alrededor de cien mil hablantes), oeste de Brasil (mil hablantes) y en Chile también hay más o menos mil hablantes (2004: 192). Repárese en el quinto anexo que ofrece la repartición geográfica de las principales lenguas indígenas en América Latina.

[56] Lo cual elevó el guaraní al estatuto de lengua oficial del Paraguay (2005: 82).

asimila a las capas sociales más rurales, y, de ahí, más pobres. Es la razón por la que la supervivencia del quechua da lugar a cada vez más controversias acerca del mantenimiento o no del idioma. Pero también en los últimos lustros se desarrollaron iniciativas de preservación del idioma quechua. Como por ejemplo la creación de Academia Mayor de la Lengua Quechua (AMLQ), cuya meta es una mejor integración del quechua en todos los ámbitos sociales peruanos. En su estudio de las particularidades del español andino, Merma Molina precisa que define el bilingüismo (quechua – español) del país "no sólo como un fenómeno de tipo individual, sino sobre todo un fenómeno de tipo social que supone la conexión y mutua influencia de lenguas que conviven en el Perú" (2004: 195). Por lo tanto, mantener la convivencia de lenguas también significa abogar por la heterogeneidad cultural, tanto por el orgullo reconocimiento de las raíces ancestrales del Perú como por seguir en los avances tecnológicos y económicos del mundo a través del uso del español.

Por lo que se refiere a las novelas, son escritas en un español "quechuizado", que sigue un código lingüístico sensiblemente diferente del castellano, de la variedad estándar. En las líneas siguientes, nos alineamos con el postulado de Merma Molina en cuanto a la descripción del español serrano andino:

> Nos permitimos postular la existencia de un español serrano-andino como una variedad integradora de bilingües (quecha-español) y monolingües (español) dentro del cual los fenómenos de interferencia, cuya fuerza es muy variable, ocurren en función de determinados factores sociolingüísticos como la clase social, el tiempo de contacto con el español, el nivel de escolaridad, la frecuencia de su uso, etc. incluida desde luego, la propia condición monolingüe o bilingüe de los hablantes. (2004: 194)

La autora resume muy bien lo que se puede intuir como el resultado del bilingüismo quechua-español: la fusión de ambas lenguas propició la creación de un español serrano-andino. En las novelas, las dos lenguas, representando dos culturas, se ponen en contacto creador, con fines de que se revindique la legitimidad del quechua a través de la lengua global (Salvador, 2004: 375).

Ambos autores emplean estrategias discursivas para que se introduzca la cultura andina al idioma español. Según las palabras de Escobar (1984) acerca de la obra de Arguedas: "tanto es así que escribe en castellano, y el quechua es la lengua co-presente" (1984: 67). Por su parte, Quiroz enfatiza en el carácter dual de la expresión en *Rosa Cuchillo* y lo conecta con las dualidades de contenido que han sido analizadas en los dos capítulos anteriores (2010: 103). Es verdad que, a lo largo de las novelas, ni una vez se oculta la presencia de la lengua indígena al lado del español. Los autores alcanzan un estilo literario sutil hasta el punto de que el lector, sea nativo o extranjero, acepta esta forma de expresión pese a su lejanía con la norma

castellana.[57] Teniendo en cuenta tanto la interpretación de la trama como su escenario, aparecen normales los indigenismos, las onomatopeyas, las canciones en quechua, los cambios sintácticos, los diminutivos quechuas, etc. Estos recursos forman parte de la novela al mismo nivel que los dioses andinos, los paisajes inmensos de la Cordillera y la violencia de los conflictos. Es decir, este español quechuizado cobra sentido en el núcleo intercultural de los relatos, permite reforzarlo. Volviendo a la observación de Quiroz en cuanto a la dualidad lingüística, nos proponemos ahondar en los mecanismos discursivos con fines de que se comparen la presencia novelesca de los rasgos de cada lengua. Primero, indagaremos en el carácter oral del quechua como complementario de la tradición escrita del castellano estandarizado. Por otra parte, se demostrará cómo el quechua añade una capa más sentimental a la expresión en español.

Es cierto, muchas obras literarias occidentales des los últimos siglos originan en la tradición oral de ayer. Algunas épicas griegas como la Odisea de Homero, cuentos infantiles como los de los hermanos Grimm, el mito fundador del reino de Inglaterra se basó en *El himno de Caedmon*, un poema cuya declamación fue transcrita por Bede el Venerable, … Pero desde hace numerosos siglos, también es indudable que la tradición europea es más escrita que oral. Mientras tanto, en las civilizaciones prehispánicas se siguió celebrando las tradiciones orales. Ya ha sido mencionado el hecho de que son los colonizadores los que iniciaron la fijación en el papel de las palabras, mitos y costumbres de estos pueblos. Sin embargo, pese a estos esfuerzos de "normativización", los herederos actuales de estas civilizaciones siguen favoreciendo las características orales de su idioma. Más, ahora las entrelazan con marcas de la occidentalización. "Creo que el Quijote eres tú" (2005: 258). Ernesto también conoce los clásicos literarios hispánicos y no duda en intercambiar formas de la oralidad y de la cultura quechua con rasgos de la cultura dominante. Acaso sería una manera de demostrar la posibilidad de contacto entre las tradiciones culturales de ambos pueblos.

En el marco del presente análisis, el quechua aparece como un ejemplo muy notable de la vigencia de la oralidad en América Latina. En primer lugar, es verdad que la historia de *Rosa Cuchillo* se inspira del mito incaico de *El wamani enamorado*, lo cual se halla en *El manuscrito de Huarochiri*, que fue traducido por el mismo Arguedas (ver punto III.I.a.). En segundo lugar, la lengua quechua sigue poseyendo rasgos de oralidad, lo que la distingue mucho del habla

[57] Aquí nos permitimos explicar nuestro sentimiento propio al leer las novelas. Estudiando el español estándar desde hace más de cinco años, no fue tan compleja la comprensión de los relatos. También ayudaron los glosarios y las notas de pie de los autores en cuanto a la traducción de algunas palabras. A nuestro modo de ver, los autores estimulan el acceso a sus novelas e introducen el lector a este histórico contacto lingüístico.

castellano. Y el punto más importante es el hecho de que estos rasgos de la oralidad quechua son presentes en los relatos por medio del castellano. La lista que sigue presenta algunos ejemplos de las marcas de la oralidad que hemos de esclarecer en el próximo párrafo.

Rasgos fonéticos, morfosintácticos, léxicos *(lista non exhaustiva)* (Merma Molina, 2004: 192)	***Los ríos profundos*** **(1956)** (Sales Salvador, 2004: 390-391, 530-533)	***Rosa Cuchillo*** **(1997)** (Quiroz, 2010: 104,108)
Onomatopeyas	○ Las terminaciones *-yllu* y *-illa* Esta Voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *-yllu* (2005: 235-236)	○ Con el ¡ratatatata! de las metrallas (2000: 37) ○ Se escuchó ¡Ploc! ¡Ploc! (2000: 104) ○ Gritando como pavos ¡Jall! ¡Jall! ¡Jall! (2000: 94)
Interjecciones	○ ¡Oye!, (246) ○ ¡mira! ○ *¡Ja caraya!* (2005: 195) expresión de júbilo, de burla ○ ¡Ya, ya! (2005: 262)	○ ¡Ay Caracha! (2000:37) ○ ¡Joop señora! (2000: 46) ○ ¡Achachay!
Pérdida de consonantes inter-vocálicas, Interferencias entre vocales	○ Judido < jodido (2005: 534) ○ Disvariando < desvariando (2004: 534)	○ Fregao, pagaos, agarrao (2010: 110) ○ Apuraos (2000: 143)
Diminutivos	○ Palacitos < Palacios (2005: 218) ○ niñito, mi hijito (2005: 193) ○ ¡Se muere por ellita!	○ Angicha < Angela ○ Imicha < Emilie ○ Taitito (2000: 64)

Repeticiones	○ ¡Niñito, ya te vas; ya te estás yendo! ¡Ya te estás yendo! (2005: 169) ○ Las canciones terminan por una repetición (203, 181, 265) ¡Pobrecito, pobrecito! (2005: 221) ¡Avanzo, avanzo! siete veces (2005: 274)	○ Detrás detrás nomás (2000: 31) ○ Medio con miedo con medio (2000: 98) ○ Sorteando sorteando los lugares anegados (2000: 104)
Comodín lingüístico	(…)	○ Nomás (2000: 21) ○ Dizque (2000: 35)
Posición final del verbo (orden S-O-V del quechua) Quiebre en la sintaxis estándar	○ ¡Tan doncella que es! (2005: 225) ○ Más soldados había allí	○ Los compañeros medio que se incomodaron; sin embargo, se hicieron de la vista gorda (2010: 110)
Términos quechuas, **préstamos** directamente incluidos al texto	○ Illas Ser que contiene virtudes mágicas (2005: 156) ○ *Taita* Señor, respetuosísimo (2005: 157) lo dirige a su padre ○ *Huaynos* (2005: 174) Canción y baile popular de origen incaico ○ *Zumbayllu* ○ *Tuyas, chihuaco, viuda-pisk'o, Yawar mayu* (2005: 176) Describir elementos de la naturaleza, animales, nombre de las rocas, de los ríos ○ *Huayquear* (2005: 220)	○ Los *sinchis* ○ Los *terrucos* ○ Ella también era de *misti* ○ Cushi < la estrella del amanecer (2000: 40) ○ Uso de la palabra *guagua* es un préstamo del quechua al español (2000: 48)

Tanto Arguedas como Colchado Lucio diluyen estas particularidades en su discurso escrito, como por ejemplo el uso de onomatopeyas (muy propio a las lenguas indígenas), a las que Arguedas dedica unas cuantas paginas al inicio del capítulo VI *Zumbayllu* al explicar el significado de las terminaciones *-yllu* y *-illa*.[58] Las onomatopeyas son, entre otros, recursos orales que permiten mantener la atención de la audiencia: estas exclamaciones, más fuertes y más expresivas alimentan la atención de los oyentes. Asimismo, fortalecen el aporte sonoro las interjecciones, vivifican el relato. Otros rasgos de la oralidad en la estética literaria del relato son las repeticiones, elementos muy frecuentes cuando alguien cuenta una historia. Por otro lado, se transcribe en el texto rasgos fonéticos que podrían ocurrir en la oralidad, como reducciones (pérdida de la -d- intervocálica, ausencia del fonema /s/ al final de la palabra) y diminutivos en -ito, -cha, … Por otra parte, Quiroz introduce el término "comodín lingüístico", refiriéndose a elementos como "nomás", "dizque". Según el autor, sirven para llenar el silencio de las pausas del narrador (2010: 108). Aunque sean marcas de la oralidad, en el texto escrito ayudan fomentar la cohesión de las palabras de los personajes porque vinculan los contenidos entre ellos. Finalmente, el quechua está también presente de manera obvia en el texto: el lector lee préstamos directos del quechua como por ejemplo *taita, cushi, guagua, vicuñas, manán,...* Además, puntos sintácticos de las novelas provienen de la sintaxis quechua como por ejemplo descartar el verbo "ser" al final de la sentencia en acuerdo con el orden SOV del quechua.[59] Resumiendo, combinar rasgos de la oralidad quechua con el castellano literario tiene una meta doble: por un lado, refuerza la ilusión de la realidad gracia a la vitalidad del runrún de palabras y de sonidos. Por otro lado, demuestra que se puede lograr un conjunto harmonioso entrelazando dos idiomas.

Todavía cabe señalar que en numerosos estudios se demostró que la presencia de rasgos indígenas conlleva un sentido de variedad más baja que la variedad estándar. Al nivel sociolingüístico, se asimila con las clases sociales menores. Pero Arguedas, Colchado Lucio y otros autores o artistas logran ir más allá del menosprecio que implica a menudo variaciones en el idioma: fomentan la idea de que "el lenguaje [se vuelve] muestra activa y palpable del proceso de integración y creación en el tránsito y el trasvase entre culturas" (2004: 534). En sus

[58] Un punto notable en esta explicación de Arguedas consiste en el hecho de que el sufijo -illa se refiere al encanto provocado por un elemento de la vida. Remite directamente a la cosmovisión y, al inicio de *Los ríos profundos*, se usa *illa* para la Maria Angola (las campanas de la catedral en el Cuzco). Con este recurso, Arguedas subraya la magia que Ernesto encuentre en esta presencia. Mejor dicho, el autor se apoya con recursos lingüísticos para demostrar en qué medida lo mágico aparece en creaciones urbanas como la catedral y elementos naturales como el río. El lenguaje también refleja la creencia.

[59] Orden sujeto-objeto-verbo al lugar de la sintaxis sujeto-verbo-objeto del español estándar.

novelas, la influencia del quechua aparece natural y propone un contraste suave entre las diferentes emociones conllevadas por el relato. Lo que se quiere sugerir aquí es que el carácter más "personal", más particular del quechua complementa el carácter global de la lengua española. Como lo menciona Ortega para *Los ríos profundos*, "el quechua es la lengua del corazón, de la expresividad, de la familiaridad" (Ortega, citado en 2005: 194). Ahora parece menester ahondar en la expresividad del uso del quechua en un relato escrito en español.

En ambas novelas hay numerosas ocurrencias de utilización del quechua para hablar de asuntos más emocionales, privados, así como conflictos internalizados. A modo de ejemplo, en el capítulo III *La despedida* en *Los ríos profundos*, Ernesto, Gabriel y el amigo viajero hablan primero el castellano y llegada la hora de marcharse, empiezan a hablar en quechua. Es un momento conmovedorísimo, se despide el padre de su hijo y, por la primera vez, le deja enfrentarse sólo con los demonios injustos de la realidad:

> "El chalhuanquino pretendió consolarlo; le hablaba en quechua, ofreciéndole todas las recompensas y los mundos que en el idioma de los indios pueden prometerse, hasta calmar por un instante las grandes aflicciones" (2005: 194).

El carácter emocional de la escena es fortalecido por *code switching* interproposicional, es decir, el cambio de idioma dentro del mismo discurso. Lo más sorprendente es que el autor significa el cambio de idioma mediante unas acotaciones en el texto escrito que, por su parte, sigue en castellano (Sales Salvador, 2004: 391). De este modo, Arguedas llama a la imaginación del lector, o a su conocimiento previo del quechua por si acaso tenga cualquier conocimiento. Parece que sería también una estrategia para integrar cualquier lector al relato, sin hacer caso de su origen lingüística. Es decir, los quechua hablantes pueden enorgullecerse de la presencia de su idioma en un clásico literario del Perú, mientras el lector extranjero observa los esfuerzos del autor para que su novela sea accesible a pesar de las particularidades del idioma. En múltiples ocasiones, las oraciones largas en quechua son expresadas en español, mientras que la lengua de los indios aparece bajo la forma de pequeños grupos en el texto, como se explicó arriba. Repárese también que en el primer extracto se puede sugerir que la lengua materna se vuelve lengua *paterna*. El quechua es el símbolo de la infancia de Ernesto puesto que le recuerda los indios que le criaron y sus andanzas con su padre por los Andes. El niño habla castellano y quechua con su padre, pero cuando se encuentra sólo en el Colegio, manda mensajes ficciosos a su padre, con el *zumbayllu* y en quechua (2005: 308). Ernesto dirige la palabra quechua a quien tiene relaciones más sensibles con él: su padre, las chicheras y Doña Felipa, algunos indios, el músico Gabriel, unos compañeros y, si bien no menos importante, el río.

En *Rosa Cuchillo,* faltan oraciones largas en quechua. Parece que Óscar Colchado Lucio prefiriese poner de relieve palabras y sintagmas en quechua.[60] Pero también estas palabras contribuyen a fortalecer el carácter emocional del texto, su "alma". El quechua se aplica más en el mundo de arriba, cuando Rosa recorre las tierras hacia el Janaq Pacha. Añade palabras quechuas cuando ruega, así como para nombrar los dioses, los lugares y los animales sagrados que aparecen en su camino. Para ilustrar, Wayra declara en algún momento: "Es una malpa que acaba de salvarse. Demos gracias al taytacha Díos" (2000: 80). Lo que se quiere decir es que el imaginario fúnebre andino no intenta traducir al español sus términos quechuas porque no existe una traducción posible para los elementos cosmogónicos. Por otro lado, también podría ser que el autor no quisiera referirse explícitamente al uso del quechua, pero darle al lector la libertad de imaginarse que los diálogos de Rosa con los demás campesinados sean en quechua, mientras los discursos de los senderistas intelectuales o los órdenes de las tropas militares del gobierno sean en español. Aquí, las palabras en quechua servirían para dejar huellas sutiles del quechua en los diálogos que podrían usar dicho idioma. En el parágrafo del próximo punto del análisis *Las palabras de la naturaleza*, se enfatizará en otro medio que usa Colchado Lucio para darle a su discurso un carácter más personal. Este medio es el empleo de aliteraciones que reflejan el ámbito y la situación en los que se encuentran los personajes (ver punto V.II.)

Entonces, volviendo a *Los ríos profundos,* otro momento clave del contacto emocional entre el español-quechua se halla cuando Antero le pide a Ernesto escribir una carta de amor para que la mande a Salvinia (2005: 247-250). Ernesto se vuelve escritor fantasma del "Markask'a" y entonces intenta ponerse en su lugar, imaginando qué tipo de poema le gustaría a Salvinia. En su mente, llama a mujeres tantas andinas como mujeres perteneciendo a los ideales románticos modernistas. Y a medida que se impone el impulso literario, irrumpe el quechua en el texto castellano:

> "Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino." ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. "¡Anda; espéralas en los caminos y canta! ¿Y si fuera posible, si pudiera empezarse? Y escribí: *"**Uyriy chay k'atik'niki siwar k'entita**…"* Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. (2005: 250)

Rama (1983) insiste en la oralidad de tal carta, tanto en el contenido ("Espéralas en los caminos y canta") como en la forma -irrumpe el quechua, y se nota la presencia de verbos como hablar,

[60] Por ejemplo, un gran número de estos *code switchings* intraproposicionales no son explicados directamente en el texto. El lector tiene que referirse al glosario que se ofrece en las últimas páginas del libro.

cantar, escuchar. De tal modo, parece que este extracto “exhorta a la joven a escuchar, no leer”, como si las palabras estuvieran susurradas en su oído por el amante (1983: 31).

Para acabar, también se puede resaltar la presencia de la naturaleza en este fragmento. Al lado de la musicalidad y de la oralidad andina se desarrollan imágenes naturales como el canto que sube al cielo, y el amor que surge como una fuente. El picaflor habla con la amada, traduce las palabras del amante mientras los demás elementos del entorno edifican un espacio propicio para la recepción del mensaje. Con este último punto de acción natural en la elaboración del texto, se querría sugerir que la naturaleza se incorpora al texto de una manera diferente de lo que ha sido explicado hasta ahora. Es decir, hasta ahora la naturaleza ha sido presente en el plano del contenido: fueron analizadas las descripciones del espacio, la importancia de la naturaleza en cuanto a la creencia andina y su papel en las apariciones divinas, así como los valores medioambientales que reflejaban los diversos personajes. Pero en los próximos párrafos hemos de añadir la ubicuidad de la naturaleza en el plano de la expresión, como lo había sugerido Quiroz en su análisis del idioma en *Rosa Cuchillo* (2010: 103).

V.II. Las palabras de la naturaleza

> …Estoy co**rr**iendo… mi cue**r**po que hace un **r**atito estaba ab**r**igado con las f**r**azadas está que se enf**r**ía con el se**r**eno de la mad**r**ugada […] las aguas bajan **tro**nando con la **torr**entada … un chushaj acaba de graznar casi en mi encima … maldito pája**r**o malagüe**r**o […] Más al fondo está bien oscu**r**o … y aun así, a ciegas, yo estoy ti**r**ando ga**rr**otes al ai**r**e, sí, con el ga**rr**ote que traje conmigo: g**r**itado y ca**r**ajean […]**r**isas, ca**r**cajadas… co**rr**iendo quie**r**o llega**r** a mi casa…como bo**rr**acho me quie**r**o ir a un lado y ot**r**o… estoy ent**r**ando al puente… el agua que co**rr**e abajo, to**rr**encial, sonando ent**r**e las pied**r**as, me ma**r**ea (2000: 192).

Este fragmento cuenta los últimos momentos de Mariano Ochante en el mundo de los vivos. Al igual que la corriente de la quebrada baja la montaña hacia el río, la corriente de pensamiento del hombre corre hacia el silencio de la muerte. Aquí, Quiroz (2010) sugiere que el empleo repetido del fonema /r/ refleja la presencia de la naturaleza (2010: 106). Dicha aliteración parece reflejar el sonido de las aguas del río, la tumultuosa corriente que choca aguas con piedras, troncos de árboles y la fauna acuática. Lo interesante de tal análisis fonético es que los sonidos conllevan un simbolismo muy específico: es decir, los sonidos reflejan imágenes naturales. En el extracto, es el río el que se asocia con la situación agónica de Mariano, demostrando una vez más la potente presencia fluvial en la novela. En numerosas ocurrencias aparecen este tipo de aliteraciones y a menudo traen consigo un sentido de lo natural. Otro ejemplo se halla en la frase que concluye un momento en el que Liborio escapa de los militares del gobierno: "Oye**s** alejar**s**e a lo**s** **s**inchi**s** **s**ilbándo**s**e **s**ilbándo**s**e entre ello**s**" (2000: 58). En este caso, la aliteración del fonema /s/ remite al susurro de la serpiente. Para justificar tal conexión, recordamos la famosa entrada en *Andromaque* de Racine: "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?" (Andromaque, acto V, escena 5). Uno podría sugerir que es una referencia a la tradicional connotación peyorativa que se atribuye a la serpiente, sobre todo en la tradición judeo-cristiana, en la que la serpiente es el demonio, la tentación y los vicios. Por lo tanto, los militares, enemigos de los senderistas y que amenazan la vida de Liborio, representan el peligro. Pero también se puede ahondar en el simbolismo de la serpiente según la mitología andina: es el animal que representa el *Ukhu Pacha*, el purgatorio de las almas muertas. Entonces, Colchado Lucio enriquece el simbolismo de la escena con una mera aliteración: Liborio teme por su vida, y el narrador refuerza la tensión del momento por medio de la repetición de un fonema que alude a la serpiente, a un elemento de la cosmogonía andina.

Al lado de la sutileza de las aliteraciones, Quiroz también observa los ruidos naturales que evocan las onomatopeyas del relato:

> La constante introducción de onomatopeyas se conecta directamente a la representación del referente cultural como un mundo en el que el sonido ocupa un lugar central en la relación entre el ser humano y la realidad circundante. (2010: 109)

El referente cultural del que trata Quiroz es la cultura andina peruana, en perpetua conexión con la naturaleza. Los sonidos de los pueblos se hacen ecos de los sonidos de su entorno, y la incorporación de tales huellas auditivas en las novelas demuestra que también se puede aplicar este pensamiento en la tradición literaria.[61] En cuanto a *Los ríos profundos*, Rowe (1984) desarrolló una reflexión similar a la de Quiroz. El crítico insiste en la importancia del uso de onomatopeyas como reflejo de la presencia de la materia cultural en la novela (1984: 23). El autor remite al canto de las piedras en la ciudad del Cuzco (2005: 150) como "síntoma de la cosmovisión de los pueblos tradicionales precapitalistos". A su modo de ver, "la naturaleza, si se quiere, habla en el sentido de que constituye una serie de mensajes o significados para el hombre de esa cultura" (1984: 22).

En segundo lugar, ya se había puesto de relieve la importancia de la música en el texto de Arguedas (*ver punto III.II.c*), de ahí no sorprende que los sonidos también desempeñen un papel activo en reflejar la naturaleza. El camino de las chicheras hacia la hacienda Patibamba es un ejemplo muy interesante porque se asocia a un carnaval, lleno de cantos, bailes y risas a carcajadas. Al cruzar el puente sobre el río, las mujeres entonan un canto en quechua para darse ánimo, y este canto tiene efecto hasta sobre los animales: "las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría" (2005: 280). Abajo aparece el canto tal cual se presenta en el libro: en quechua y en español:

Patibamballay	¡Oh árbol de pati
patisachachay	de Patibamba!
*son**k**'oruruy**k**i**k**'a*	nadie sabía
***k'**orimantas **k**as**k**'a*	que tu corazón era de oro,
*son**k**'ruruy**k**i**k'**a*	nadie sabía
***k**'ol**l**k' emantas **k**as**k**'a.*	que tu pecho era de plata.
*¡**K**'ocha mayullay*	¡Oh mi remanso,
***k'**ocha remanso!*	mi remanso del río!
*Challwachallay**k**i**k**'a*	nadie sabía
***k**'orimantas **k**as**k**'a*	que tus peces eran de oro,
*patuchallay**k**i**k**'a*	nadie sabía
***k**'oll**k'**emantas **k**as**k'**a.*	que tus patitos eran de plata.
	(2005: 280)

[61] Desde un punto de vista más estético de las novelas, la música y la naturaleza impregnan no sólo el contenido y "lo audible" del texto, sino hasta la propia elección de las palabras. Mejor dicho, el campo léxico de la música de la naturaleza es ubicuo. Los autores presentan al lector una variedad de especias naturales y términos musicales típicos de la cultura andina y de su entorno.

La repetición del fonema sonoro /k/ en el canto en quechua (que gritan a voces las chicheras) subraya el ritmo marcado, embriagante y fuerte de la canción. Permite enfatizar en la determinación de las mujeres que caminan hacia la hacienda para distribuir la sal entre los colonos. Aquí se hace también hincapié en el contenido del canto: los arboles del valle. La estrecha conexión entre música y naturaleza aparece una vez más: se canta la naturaleza. Se oye la naturaleza en la escritura. La lengua se vuelve espejo del entorno que define a sus habitantes. Y la presencia de la versión en quechua al lado de su traducción en castellano se puede explicar mediante una aserción del propio Arguedas:

> El kechwa [quechua] es la expresión legitima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia. […] Si hablamos en castellano puro, no decimos ni del paisaje, ni de nuestro mundo interior […] pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido. (1939: 31)

"Una literatura condenada al olvido": esa problemática conduce ahora nuestro lector hasta la conclusión de este apartado acerca del lenguaje en *Los ríos profundos* y *Rosa Cuchillo*.

Si bien en *Los ríos profundos*, se sigue diferenciando entre quechua y español mediante traducciones e indicaciones intratextuales, en *Rosa Cuchillo* la asimilación del quechua y del español es completa. Los préstamos son directamente explicados en el texto porque definen criaturas que han de ser descritas. Además, la oralidad del quechua se traslada a la escritura en castellano, lo que fomenta una diversidad estética en el texto. Mientras *Los ríos profundos* adopta a veces un tono más enciclopédico, *Rosa Cuchillo* emplea un tono novelesco desde el inicio hasta la página final. Resumiendo, la práctica estética iniciada por Arguedas -es decir, intentar la asimilación de rasgos del quechua en el castellano de sus novelas-, es perpetuada por Colchado Lucio en su praxis lingüística. De tal manera que la expresión parece juntar los dos modos de expresión (andina y occidental) para afirmar la posibilidad de una convivencia cultural. Ambos sistemas de pensamiento son necesarios para entender los diferentes componentes de las novelas. Entonces, no se trata de cambiar el idioma español o quechua, tampoco de asumir el dominio de una lengua sobre la otra, sino sobrepasar las "límites uniculturales" para disfrutar del contacto creado entre ambas lenguas. En este sentido, Sales Salvador nota la importancia que puede tener la lengua global para la sobrevivencia de una lengua con menor número de hablantes:

> Optar por crear en una lengua global, entendida como intermediaria comunicativa, para insertar en ella rasgos culturales de la tradición, lengua y cultura propias, para hacer que

> la lengua global sea el vehículo de esa otra lengua y cultura, puede ser una forma de preservarla, de no permitir que sea aniquilada por completo (2004: 375).

Como también lo proponía Lienhard en 1992, estos autores peruanos logran ofrecer a la lengua quechua y, por lo tanto, a la cultura andina, una escritura que integra su tradición en los tiempos modernos (1992: 134).

A modo de segunda conclusión, se quiere añadir una última reflexión acerca de la potencial relación entre modos de expresión y naturaleza. Bragard (2017) sugiere que renovar el idioma sería una manera de luchar y expresar el traumatismo del cambio climático (2017: 186). Mejor dicho, el impacto de los problemas climáticos anima al ser humano a buscar maneras de expresar su alienación. También en los últimos años se desarrollaron "estudios ecolingüísticos" que relacionan la pérdida de la diversidad biológica con la pérdida de la diversidad lingüística. De acuerdo con tal corriente, rescatar al pluralismo a nivel del idioma comparte la urgencia de los desafíos ecológicos. En nuestro caso de una naturaleza presente hacia el lenguaje por sí mismo, puede que el bilingüismo sea únicamente un compromiso social. De igual modo, puede que estas aliteraciones ambientales no sean una mera casualidad, sino una nueva estrategia en cuanto a la armonización del ser humano con su entorno natural. Por lo tanto, se lograría un nivel de comprensión mutua a nivel cultural, pero también a nivel ambiental, visto que la naturaleza se introduce en el espacio lingüístico. Quizás en el futuro merecería la pena que se indague en el cambio de nuestros modos de expresión como consecuencia del trastorno ambiental.

Conclusión

Creación de un espacio tercero mediante el espacio, los personajes y el idioma

El análisis de una novela tan clave como la de Arguedas con otra, que se distinguía por el tema y la época, permitió indagar en numerosos aspectos de la literatura, historia y cultura peruana.

Ante todo, los dos primeros capítulos fundaron las bases de la perspectiva ecológica y sociológica en el campo literario peruano. Por un lado, apareció que la heterogeneidad era un tema recurrente en los estudios culturales, que la "vergüenza de ser indio" anunciaba un conflicto que, luego, se halló en ambas novelas. Después de comparar el concepto de la heterogeneidad de Cornejo Polar con otro término, el de la Transculturación, de Rama, se concluyó que el abigarramiento del continente, y más precisamente, del Perú también abogaba por una unidad en el factor mismo de la diversidad. Por otro lado, se aclararon las teorías de la ecocrítica. Y luego, de la socio-ecocrítica, cuyo argumento era que la protección del medio ambiente se vinculaba con la protección de las etnias minoritarias. Visto el lazo estrecho de los indios andinos con su entorno, esta teoría legitimó una de las metas del trabajo: es decir, resaltar y analizar las representaciones de la naturaleza en los libros para determinar en qué medida reflejan los problemas sociales y culturales de la sociedad peruana. Al acabar el estado de la cuestión literaria, se afirmó que la naturaleza se volvió omnipresente en algunas corrientes literarias desde las novelas del inicio del siglo XX. Los regionalismos y después, el indigenismo, otorgaron mucha importancia al entorno de sus protagonistas. Por un lado, las novelas de la selva solían poner en escena la amenazante grandeza del bosque amazónico: esta constatación nos llevó a mencionar el espacio que se quería analizar. Es decir, el paisaje serrano, de los Andes peruanos, ya que había un cierto desequilibrio en los estudios literarios (análisis de la selva *versus* los trabajos acerca de los Andes). Con el "boom" del cuento y la novela en los años 50 y 60, el neoindigenismo recalca estas tendencias, añadiendo una característica más realísta, como por ejemplo el hecho de que Colchado Lucio insiste en la guerra civil liderada por el Sendero Luminoso en el Perú de los años 90.

En segundo lugar, el análisis de los libros arrancó con el análisis del espacio, adoptando una dimensión narrativa, referencial y después, simbólica. El primero punto de vista llegó a poner de relieve unos primeros pares opuestos: los espacios cerrados frente a los espacios abiertos, el mundo de arriba opuesto al mundo de abajo. El análisis se ciñó a contrastar la

magnitud de la naturaleza (en el Valle del río Apurímac, en la inmensidad del inframundo en *Rosa Cuchillo*) en comparación con la clausura de los espacios cerrados (Cuzco, el Colegio y la ciudad misma de Abancay para Ernesto, mientras que para el relato de Colchado Lucio el encierro aparecía en el Perú de hoy, atravesado por las violencias militares y senderistas). No obstante, esta primera aproximación notó que los espacios, si bien diferentes, dialogaban por medio de criaturas de un mundo que viajan a otro como, para ilustrar, los pájaros. También los protagonistas y los artes permitían escarparse de un espacio hacia el otro para aliviarse. Por otra parte, es verdad que tal fluidez también estaba presente en la estructura del relato. A un nivel más estructural, ambos relatos seguían un esquema no lineal sino circular: en *Los ríos profundos*, cada capítulo se hacía eco del tema final de uno de los capítulos anteriores. A continuación, Rosa Cuchillo presentaba una red narrativa impresionante: los mundos y las historias se entremezclaban y la historia empieza con el inicio del camino de Rosa en el infierno para acabar con su muerte en la Tierra, sugiriendo de ahí un ciclo narrativo infinito.

Las dualidades en cuanto a los espacios auguraban el asunto de la segunda parte del capítulo: entender el simbolismo del espacio, lo que podía representar. Los espacios cerrados se asociaban con la cultura occidental, supuesta opresora de la tradición india, cuyos símbolos se encontraban en los espacios abiertos. Después, una aproximación a la cosmovisión andina ofreció un punto interesante al nivel cultural porque explicaba la serie de dualidades que fueron destacadas en las páginas anteriores. De acuerdo con la creencia, se podía vislumbrar las oposiciones como creadoras de una complementariedad. La tradición andina argumenta que la oposición de fuerzas opuestas como, por ejemplo, el mar y la sierra, garantiza un equilibrio universal. Finalmente, el imaginario andino explicó la importancia de la música y la naturaleza en las novelas. Asimismo, estos elementos, uno artístico y otro, natural, podían actuar de manera sanadora o punitiva sobre los personajes. A medida que se desarrollaba el análisis, resaltó un elemento natural cuya importancia sobrepasaba a los demás componentes: el río. Es indudable: en ambos relatos, el río cumple numerosos papeles y conlleva una plétora de símbolos. Entre otros, el río actuaba como una fuerza aliviadora o punitiva. También transcendía los espacios como por ejemplo el río Marañon en *Rosa Cuchillo*, que junta el Ukhu Pacha y el Janaq Pacha. Esta habilidad demostró que no sólo era atravesado el río por los puentes, sino que asimismo se volvía puente para entrelazar los temas del diálogo intercultural.

Hecho el análisis del protagonista más importante -el espacio-, se puso el foco sobre los personajes humanos, con un apartado dedicado a las mujeres, los animales y la presencia divina en los relatos. Aún en este capítulo, se argumentó que los personajes escondían un *sentido de*

lo natural: los dioses expresaban su ira o contento mediante los fenómenos naturales, los animales representaban la división de universo en dos o tres espacios, mientras también reflejaban otras dualidades como la oposición femenino-masculino. Acerca de las mujeres, una breve indagación en los estudios ecofeministas consideró el intento de sumisión de las mujeres como reflejo de la voluntad de dominio del hombre sobre la naturaleza. Tanto los cuerpos femeninos como los elementos naturales desplegaban huellas de la violencia del hombre. También fue presentada la fuerza de las mujeres de los relatos y hasta qué punto sus descripciones aludían a la naturaleza. Para ilustrar, Ernesto comparaba, de manera elogiosa, Dona Felipa con el río. Además, se demostró que los personajes, que en el capítulo tres habían sido asociados con elementos del espacio, se enfrentaban por razones culturales. Y lo que llamó la atención fue que los autores posicionaron sus héroes (Liborio y Ernesto) en posición intersticial en tales conflictos. Es decir, tenían un pie en cada grupo, lo que posibilitaba una mejor comprensión del conflicto, y quizás una reconciliación. Luego, la aproximación espiritual notó una posible similitud entre estos dos protagonistas y la figura de Cristo. La voluntad abarcadora del neoindigenismo se difunde hasta fusionar catolicismo y creencia indígena. A modo de ejemplo, Rosa Cuchillo hacía una oración al Dios Wiracocha muy parecida al *Nuestro Padre* de los cristianos. Y Ernesto, por su lado, celebraba su unión con la naturaleza en los domingos, unos días en los que se tiene que alabar a Dios.

Con el último capítulo tanto el lector como la autora del presente trabajo se hundieron en los abismos lingüísticos que parecían separar al castellano del quechua. Acabamos dándonos cuenta de que la interconexión era posible mediante la inclusión de características quechuas en el castellano (el idioma en el que se escribió las novelas). Pese a la popularidad del castellano frente al nivel más bajo del uso del quechua, ambos autores optaron por incorporar rasgos del quechua al castellano: la oralidad del quechua se incluía al relato a través de las repeticiones, las onomatopeyas, cambios de orden sintáctico y muchas otras estrategias. El quechua era también la lengua del corazón: en momentos de alta emoción, el autor de *Los ríos profundos* indicaba textualmente un cambio de sistema lingüístico. Pero, en ambas historias, no había ningún término quechua que no hubiera sido traducido o explicado, ya que los escritores querían una lectura asequible a un público amplio. Según la autora Soles Salvador, este fenómeno del quechua dentro del castellano se ve como la sutil voluntad de rescatar una lengua en peligro -el quechua- gracias a la lengua dominante -el español-. Finalmente, el estudio de Quiroz acerca de *Rosa Cuchillo* permitió indagar en la presencia de la naturaleza dentro de las palabras escritas por los autores. Argumentaba que, en ciertos episodios de la novela, unas aliteraciones

evocaban sonidos del medio ambiente como, por ejemplo, el ruido de la corriente o el susurro de la serpiente mítica andina. Una observación que también resultó interesante aplicar a la novela de Arguedas. Sobre todo, en las aliteraciones que se encontraban en un canto en quechua.

Por lo que se refiere a la potencial evolución entre las dos novelas, *Rosa Cuchillo* abarca un territorio más amplio que *Los ríos profundos*, visto que el relato se desarrolla en el mundo de los vivos y en el inframundo. Desde esta idea, nos dimos cuenta de que, al igual que el espacio, el conflicto social se extiende. Cuarenta años después, la tensión cultural no se expresa sólo en un pueblo, sino que está presente en toda una región andina (Ayacucho) y se repercuta al nivel nacional. A continuación, el análisis de lo divino sugirió que había una separación religiosa menos marcada en *Rosa Cuchillo*. Parece que Colchado Lucio haya optado por una armonía religiosa, por lo menos en el inframundo, en la que la fe católica se difunde en la creencia andina. Finalmente, aunque ambos relatos tengan un final abierto, la novela de 1997 le trae más esperanza al lector. Es decir que el desarrollo del relato favorece explícitamente el diálogo entre culturas porque Liborio y los indios abogan por la paz y el respecto de la tradición andina. Este compromiso es menos obvio en *Los ríos profundos* porque Ernesto es casi el único que comparte tales valores interculturales.

Puentes Hacia el Mundo

A la luz de los diversos análisis de este trabajo, se concluye diciendo que no abogamos por una ecotopía, tampoco por una "sociotopía", sino por la posibilidad de una utopía en la que se logra un alto nivel de diálogo intercultural. Negando las aserciones de Mario Vargas Llosa,[62] se postula ahora que los acontecimientos peruanos de los últimos lustros enfatizaron la necesidad de aliviar las heridas de los problemas de convivencia en el Perú. Lejos de haber silenciado a la voz indígena, las violencias del conflicto de los senderistas provocaron un alboroto artístico. Iniciativas como las de Ana Correa, de la AMLQ, de la película de cine *La teta asustada* (2009) dirigida por Claudia Llosa, que fue nominada al prestigioso premio Óscar, o los premios otorgados a autores como Oscar Colchado Lucio demuestran la importancia de la memoria frente al olvido demasiado preconizado en el ámbito político. Anunciar la muerte de una cultura y su idioma, aunque éstas siguen vigentes en las reivindicaciones, costumbres,

[62] El premio Nobel escribe:

> Es evidente que lo ocurrido en el Perú de los últimos años ha infligido una herida de muerte a la utopía arcaica. Sea negativo o positivo, el juicio que merezca la informalización de la sociedad peruana, lo innegable es que aquella sociedad andina tradicional, comunitaria, mágico-religiosa, quechuahablante, conservadora de los valores colectivistas y las costumbres atávicas, que alimentó la ficción ideológica y literaria indigenista, ya no existe. Y también no volverá a hacerse (2004: 402).

creencias y manifestaciones de sus hablantes y aficionados, aparece demasiado simplista. A lo largo del presente análisis, las dualidades que destacábamos nunca se presentaron sin un cierto sentido de complementariedad. El *kuti* andino no podía tener lugar sin un *tinkuy* previo, una tensión de opuestos. El hombre crece y se desarrolla tanto en armonía como en contradicción consigo y con los demás seres humanos. Calcándose sobre la diversidad biológica que observa en su entorno, la heterogeneidad mundial fomenta una alta forma de riqueza: la diversidad cultural.

Finalmente, la meta inicial del trabajo era acordarse de la importancia o no del medio ambiente en dos novelas de la literatura peruana. Se querría también observar la potencial evolución de esta importancia después de la violenta represión de los enfrentamientos violentos del Sendero Luminoso. Pero al desarrollar las razones y debilidades del conflicto, así como situar las reivindicaciones indígenas dentro de un contexto más amplio, nos dimos cuenta de que la cultura andina ya no podía extinguirse. Tal razonamiento puede vincularse con muchas otras culturas "inferiores", "salvajes" o "débiles", porque nunca han carecido de sentido. En cambio, tanto el opresor como los propios pueblos nativos carecieron de un esfuerzo de comprensión mutua. Se argumenta ahora que la naturaleza se presenta como auxiliar en la creación de un espacio de convivencia intercultural, al igual que el idioma y las luchas sociales. Estos elementos son aliados del ser humano -como por ejemplo el río Pachacha que da fuerzas y ánimo a Ernesto (1980: 105). También tales elementos propician el diálogo intercultural porque demuestran que las dualidades también son complementarias.

Para entender a una cultura, también hay que respetar su visión de la naturaleza (para los andinos, la naturaleza, así como el territorio, son sagrados), combinar modos expresivos que son, a primera vista, drásticamente diferentes. Cada pueblo se integra en un(os) espacio(s), unas reglas sociales, unas creencias y costumbres, al lado de una miríada de modos de comunicación. Por lo tanto, se puede argumentar que lo natural, lo social, lo espiritual y lo expresivo son "puentes hacia el mundo". Unos puentes que habrá que cruzar simultáneamente para crear un espacio intercultural, un lugar en el que el contacto entre culturas se vuelva beneficioso.

Apéndice

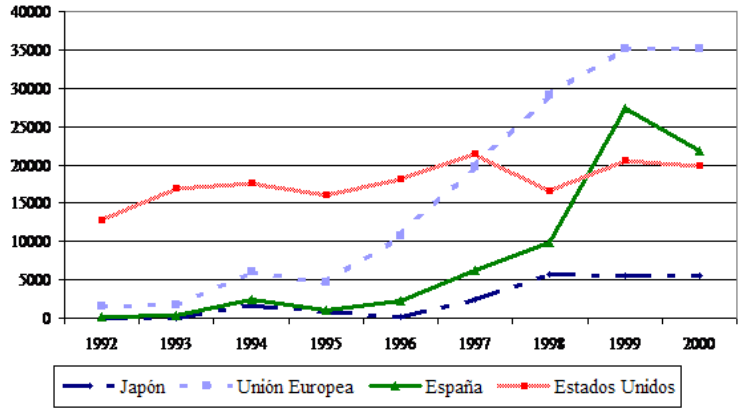


Figura 1: América Latina y el Caribe: flujos de inversión extranjera directa, por origen, 1990-2000. (en millones de dólares)

Fuente: CEPAL, sobre la base de información de la Oficina de Estadística de las comunidades europeas (EUROSTAT) y la Oficina de Análisis Económico del Departamento de Comercio de los Estados Unidos.

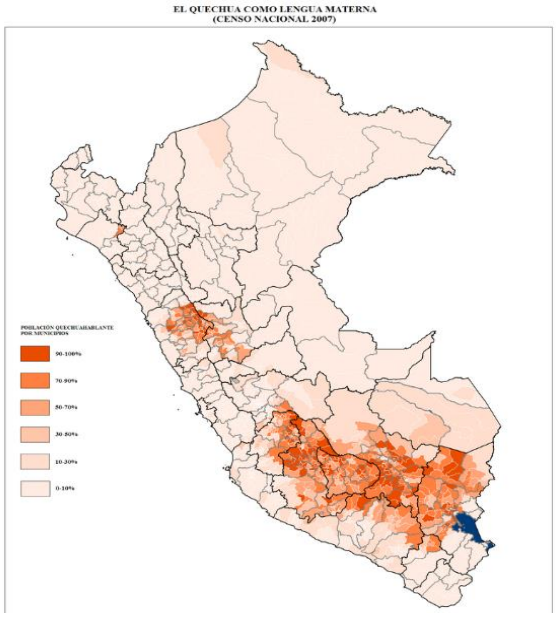


Figura 2: Mapa del Perú que muestra la distribución de las personas cuya lengua materna es el quechua por distritos. Disponible en línea: http://iinei.inei.gob.pe/iinei/RedatamCpv2007.asp?id=CensosNacionales

Muro inca	3 elementos que deben concurrir a la fundación de un nuevo Perú: libre e integrado	Indios
Árbol de cedrón		Naturaleza
Iglesia de la Compañía		Parte humana de la "raza blanca explotadora"

Figura tres: la utopía heterogénea en el Perú según "Puentes y padres en el infierno", por Ariel Dorfman (1980: 106)

Figura cuatro: *Unos Zumbayllus*
Fuente*: http://www.humandee.org/spip.php?page=imprimer&id_article=163*

Figura cinco: *Análisis de la geopolítica de América Latina y del caribe*

Fuente: *https://www.slideshare.net/NicolasFoucras/geopoltica-de-amrica-latina-y-caribe (slide n°17)*

Bibliografía

ANSION, J. (1987). *Desde el rincón de los muertos, el pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes.

ARGUEDAS, J. M. (1939). *Entre el quechua y el castellano la angustia del mestizo.* En Arguedas (1971, póstuma). *EL zorro de arriba y el zorro de abajo.* Edición Crítica. Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: CSIC. Colección archivos, 14.

(1966). *Dios y hombres de Huarochirí.*Lima: Museo Nacional de Historia & Instituto de Estudios Peruanos.

(1996). *Antología comentada.* Compilado por Antonio Cornejo Polar. Biblioteca nacional del Perú.

(2005). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra. Octava edición.

ARROYO AQUINO, C. (2015). *Contenido ríos profundos.* Enlace por la web: https://bit.ly/2Mp3Y5s. Recuperado el 25 de abril 2018.

AZIZA, C., OLIVIERI, C. & SCTRICK, R. (1978) *Dictionnaire des symboles et thèmes littéraires*. Paris : Fernand Nathan.

ÁVILA, F. DE [compilador], (2008). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Gerald Taylor [traductor]. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BARBAS-RHODEN, L. (2011) *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. Gainesville: U.P. de Florida.

BBC MUNDO (redacción). (21/11/2015). *Amazonía: la deforestación amenaza la mitad de las especies de árboles.* Artículo disponible en línea: https://bbc.in/1kOi4w6. Recuperado el 08 de septiembre 2017.

BERMÚDEZ, R. & BULA, G. (2009). *Alteridad y pertenencia: lectura ecocrítica de María y la vorágine*. Bogotá: Universidad de la Salle.

BINNS, N., (2004). *Desde el ecologismo hacia una ecocrítica. ¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: P.U. de Zaragoza.

BRAGARD, V. (2017). *Utopian/Dystopian literatures in English from the Renaissance to the posthuman*. Louvain-la-Neuve (Bélgica): presses universitaires.

CARTER, B., & CHARLES, N. (2010). *Nature, society and environmental crisis*. Oxford: Wiley-Blackwell.

CAYO ORÉ, E. (2006). *Análisis de la obra Rosa Cuchillo.* UNSCH. Disponible en línea: https://bit.ly/2KBdNID. Recuperado el 15 de junio 2018.

Censos nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda. Perú: Instituto Nacional de Estadísticas e Informática (INEI). Disponible en línea: https://bit.ly/2mC8bDD. Recuperado el 13 de abril 2018.

CLARK, T. (2011). *The Cambridge introduction to literature and the environment*. Cambridge: Cambridge university press.

COLCHADO LUCIO, O. (2000). *Rosa Cuchillo*. Lima, Perú: Alfaguara. Segunda edición.

CORNEJO POLAR, A. (1974) *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.

(1984). *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

(1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.

(1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

(1997) *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

CORREA, A. (2009). *Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo*. Perú: revista Karpa 2.1.

DELGADO DE LA FLOR BADARACCO, F. & DEZA RIVASPLATA, J. (2018). *La Domesticación de los Andes*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

DORFMAN, A. (1980) *Puentes y padres en el infierno: "Los ríos profundos*". Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- *CELACP* Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 6, No. 12.

FABRY, G. (2014). *La nouvelle hispano-américaine du 20ème siècle. Parcours historique et thématique.* Louvain-la-Neuve (Bélgica) : presses universitaires.

GARRARD, G. (2004) *Ecocriticism*. London: Routledge.

GIRONDO, O. (1999). *Obras completas.* Compilado por Antelo Raúl. Paris: ALLCA XX.

GLOTFELTY, C. (1996). *The ecocriticism reader*. Athens [u.a.]: Univ. of Georgia Press.

GODINEZ, A. (29-04-2018). *Óscar Colchado es galardonado con el premio Casa de la Literatura Peruana 2018*. Publicado por TVRobles. Disponible en línea: https://bit.ly/2nxwbZI. Recuperado el 20 de mayo.

GOETHE, W. (1982). *Werke*. Hamburger Ausgabe, 14 vols. Editado por Erich Trunz. Munich: comentado por Beck.

GRAS, D. (1997). *Reseña de la narrativa indigenista peruana de Tomás G. Escajadillo.* En Notas: Reseñas iberoamericanas, Literatura, sociedad, historia, Vol.4, N°1 (10).

GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens, essais sémiotiques*. France : Éditions du Seuil.

HEFFES, G. (2013) *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo.

HERMOZA GUTIERREZ, F. (2017). *Resumen sobre el origen del idioma quechua*. Perú: Academia Mayor de la Lengua quechua Qosqo.
En línea: https://bit.ly/2vEZY7u. Recuperado el 17 de junio 2018.

HUAMÁN, C. (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo*. *Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.

LATOUR, B. (2013). *Politics of nature*. Cambridge: MA, Harvard University Press.

LEWIS, R. D. (2006). *When cultures collide. Leading across cultures.* Carmelite House: UK.

LIENHARD, M. (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988.* Lima: Horizonte. Tercera ed. Revisada y aumentada.

LLARENA, A. (1997). *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Gaitherburg: Hispanoamérica.

LLERENA, L. (2012). *José María Arguedas, traductor del Manuscrito de Huarochirí*. Cuadernos del CILHA vol.13 no.2. Mendoza (Argentina).

LOPÉZ MORALES, H. (2005). *La Aventura del Español en América*. España: Espasa-Calpe.

LOVÓN CUEVA, M. (2018*). 27 de mayo: El Día de las Lenguas Originarias y las Políticas Lingüísticas en el Perú.*
Blog de Lenguaje y Redacción. Lima: PUC.https://bit.ly/2Jyqjfo

MALONE, E. (2010). *The Shining Path of Peru: defeated or alive?* Tesina no publicada, Georgetown University, Washington, DC.

MARIÁTEGUI, J. C. (1971). *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

MERCHANT, C. (1980). *The Death of Nature : women, ecology and the scientific revolution*. New York: Harper & Row.

MERMA MOLINA, G. (2004). *Lenguas en contacto: peculiaridades del español andino peruano. Tres casos de interferencia morfosintáctica.* Alicante: ELUA n°18.

MILLONES, L. & MAYER, R. (2012). *La fauna sagrada de Huarochiri*. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en línea: http://books.openedition.org/ifea/6533

MORALES ORTIZ, G. M. (1999). *"Heterogeneidad" y "Totalidad": Dos conceptos teóricos de Cornejo Polar aplicados a los textos de Arguedas*. En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 25, No. 50, La Trayectoria Intelectual de Antonio Cornejo Polar. Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/4531069. Recuperado el 07 de agosto 2018.

NÚÑEZ DEL PRADO, B. D. (1979). *Yanantin: la dualidad andina*. Cusco: Simposium Ideología y Sociedad en los Andes, IV Congreso del Hombre y la Cultura Andina.

(2008). *Yanantin y masintin: la cosmovision andina*I En: yachay, revista científica de la universidad andina del cusco – volumen 1.

OELSCHLEGEL, A. (2006). *El informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. Un resumen crítico respecto a los avances de sus recomendaciones*. Inti: Anuario de Derecho Constitucional Americano, II (VI), pp. 1336 – 1368. Disponible en la web: http://www.corteidh.or.cr/tablas/R08047-26.pdf. Recuperado el 7 de julio 2018.

ORTEGA, J. (2008). *Perú contemporáneo: nuevo trabajo crítico.* En Inti, Revista de literatura hispánica, n°67/68, pp1-6.

(2010). *Presentación de la publicación de marzo 2010.* En Iberoamericana.

OVIEDO, J.M. (1995-2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*, T.I – IV. Madrid: Alianza.

PERKING GILMAN, C. (1915) *Herland*. Londres: Penguin Random House.

PRENDES GUARDIOLA, M. (2010). *Constantes temáticas en tres novelas peruanas sobre la época del terrorismo*. Romance Notes, Volumen 50, Número 2.

QUIROGA, H. (1997) *Todos los cuentos*. Paris: allca XX.

QUIROZ, V. (2010) *Dualidad y diálogo postcolonial: desmarginalización de la lengua popular y del pensamiento andino en Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio.* En Iberoamericana.

RAE. *Definición de cosmovisión*. Enlace disponible: http://dle.rae.es/?id=B5j9BD8. Recuperado el 24 de abril 2018.

RAMA, Á (1982). *La novela en América Latina. Panoramas (1920-1980*). Instituto colombiano de cultura.

(1983). *Los ríos profundos: ópera de pobres*. Revista Iberoamericana, XLIX, núm.122, Pittsburg, enero-marzo de 1983, páginas 1-41.

RAMÍREZ, M. (2012). *Discursos "andinos" en la narrativa de Óscar Colchado Lucio*. Zürich.

ROA BASTOS, A. (2008). *Cuentos completos*. Barcelona: Mondatori.

ROSTWOROWSKY, M. (2000). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política.* 2da edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROWE, W. (1979). *Mitos, lenguaje e ideología como estructuras literarias*, en Arguedas, J. M. (2005). *Los ríos profundos*. Madrid: Catedra. Ed. de Ricardo González Vigil.

SALAZAR, C. (2013) *Género y violencia política en la literatura peruana: Rosa Cuchillo y la Hijas del terror.* Estados Unidos: Sarah Lawrence College.

SALES SALVADOR, D. (2004). *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de Jose María Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Lang.

SÁNCHEZ PIRELA, B. (2009). *Ética Ecológica y Pensamiento Amerindio desde la Interculturalidad.* En Utopía y Praxis Latinoamericana. Año 14, nº. 45.

SANTIVAÑEZ VIVANCO, M. (2010). *Inkarrí: indigenismo y socialismo del siglo XXI*. En Faes: Cuardernos de pensamiento político. Abril-junio. Disponible en línea: https://bit.ly/2LZx1gK Recuperado el 20 de julio 2018.

SERROEN, L. (2017). *El trauma y la narración en la literatura del terrorismo : un estudio de la estilística del trauma en la novela de Iván Thays "Un lugar llamado Oreja de Perro".* Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain. Prom.: Fabry, Geneviève

SÖNSER BRENN, M. (2004) *When Nature Responds to Evil Practices: a Warning from the Ents of J.R.R. Tolkien's Middle-earth. Truth, Evil and Reconciliation*. Amsterdam: Rodopi. Pp. 149-165.

SCHMIDT, E. (2010) *Reseña de Novela y cuento del siglo XX en el Perú, de Rita Gnutzmann*. En Romanische Forschungen, 122. Bd., H. 3 pp. 388-391

SKIDMORE & SMITH (1984). *Modern Latin America*. New York, Oxford University Press

SUBERCHICOT, A. (2012) *Littérature et environnement: pour une écocritique comparée*. Paris : Champion.

TALEB, M. (2014) *L'écologie vue du Sud.* Paris : Sang de la Terre.

THOMPSON, C. (2006). *Back to Nature? Resurrecting Ecofeminism after Poststructuralist and Third- Wave Feminists*. Isis, Vol. 97, No. 3. The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society

TOMOEDA, H. (2005). *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. Lima : Fondo Editorial del Congreso de la República.

VARGAS LLOSA, M. (2004). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo.* Mexico: fondo de cultura económica.

(1993). *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral.

VIERA MENDOZA, S. *Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de José María Arguedas*. Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WARREN, K. [ed.]. (1994). *Ecological feminism*. Londres: Routledge.

WRIGHT, D. [ed.]. (1968). *English Romantic Verse*. Inglaterra: Penguin Group.

WULF, A. (2015) *The invention of nature: Alexander von Humboldt's new world*. Estados Unidos: Deckle Edge.

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique www.uclouvain.be/fial