

Leonardo García Pabón

Nº 19

DE INCAS, CHASKAÑAWIS, YANAKUNAS Y CHULLAS

Estudios sobre la novela mestiza
en los Andes



Prólogo de Virginia Gil Amate

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

De Incas, Chaskañawis, Yanakunas
y Chullas.
Estudios sobre la novela mestiza
en los Andes

Leonardo García Pabón

De Incas, Chaskañawis, Yanakunas
y Chullas.

Estudios sobre la novela mestiza
en los Andes

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 19

COMITÉ CIENTÍFICO:

Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa M^a Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar

Sonia Mattalia
Ramiro Muñoz Haedo
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejada
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Francisco Tovar Blanco
Eva M^a Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericanos» y en el proyecto «Desarrollo y consolidación de las investigaciones sobre creación de un corpus textual de recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana» MEC/HUM 2005-04177/ FILO, conjuntamente a GV ACOMP07/046

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración: Dibujos de mestizos del pintor boliviano Melchor María Mercado, hacia mediados del siglo XIX.

© Leonardo García Pabón

I.S.B.N.: 978-84-7908-949-8
Depósito Legal: MU-2150-2007

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

AGRADECIMIENTOS

La escritura y publicación de este libro no hubiera sido posible sin el apoyo de varias instituciones y personas. Quiero agradecer al Humanities Center de la Universidad de Oregon por su apoyo a la publicación de este libro. Gracias también a José Carlos Rovira, director de *América sin nombre* (Universidad de Alicante) por acoger este texto como parte de sus publicaciones.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a Virginia Gil Amate por su generosidad y por su calurosa acogida a mi trabajo crítico. A mis amigos/as y colegas de la Universidad de Oregon, por su aliento para con mi trabajo. Y a Lillian y Sereno, por acompañarme estos años.

L. G. P.

Índice

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN: El Inca Garcilaso y la Subjetividad Mestiza	17
CAPÍTULO I: Amados Cadáveres: Madre Inca y Mujer Criolla. <i>La quena</i> de Juana Manuela Gorriti	37
CAPÍTULO II: Muerte del Padre y Deseo de la Chola. <i>La Chaskañawi</i> de Carlos Medinaceli	65
CAPÍTULO III: De Cómo una India Deviene Chola. <i>Yanakuna</i> de Jesús Lara	109
CAPÍTULO IV: Vestimenta, Amor y Condición Mestiza. <i>El Chulla Romero y Flores</i> de Jorge Icaza	149
BIBLIOGRAFÍA	177

PRÓLOGO

Desde que comenzara sus estudios de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés en su Bolivia natal, Leonardo García-Pabón ha desarrollado una ya larga carrera como investigador de las letras hispanoamericanas jalonada de ediciones críticas (de la obra cronística de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela a la literatura contemporánea de Jaime Saenz, Oscar Cerruto o Adela Zamudio), antologías, artículos y monografías entre las que se encuentran *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (1998) o *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea* (1983). Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Oregón y continúa la labor creadora que inauguró con la publicación de su primer poemario, *Paso cerrado* (1979), y prosiguió con *Discurso de tu imagen y tu presencia* (1982), *Río subterráneo* (1984), *Aguas, Palabras, Arena* (1988) y *Sol de invierno* (2000). Además ha sido guionista y realizador cinematográfico, con más de un premio en su trayectoria. Esta envidiable versatilidad da muestra de su capacidad para contemplar y analizar la vida disgregada en las imágenes que los diferentes discursos crean.

A la luz de las páginas escritas, antes y ahora, por Leonardo García-Pabón sé que no es exagerado afirmar que los cuadernos de *América Sin Nombre* se engrandecen con la publicación de su estudio sobre la novela mestiza en los Andes, por muchos y variados motivos. Primero porque su curiosidad investigadora se detiene en textos poco tratados por la crítica que, sin embargo, desde que fueron escritos, a mediados del siglo XIX o a mediados del siglo XX, se interrogan sobre la condición mestiza y su encaje en la cosmovisión nacional desde la que escribieron sus autores, Juana Manuela Gorriti, Carlos Medinaceli, Jesús Lara o Jorge Icaza. Segundo, porque más allá de que los estudios literarios hayan puesto el acento en los conflictos indigenistas, Leonardo García-Pabón advierte, paradójicamente sin hacerlo explícito, que, si al menos los autores tratados, entre ellos Jorge Icaza pieza fundamental en los estudios indigenistas tradicionales, pudieron crear personajes y poner en escena tramas en las que la reflexión literaria se centrara en la difícil asunción de lo mestizo, quizá la visualización del mundo andino como un espacio ordenado a perpetuidad en la segregación y el enfrentamiento entre blancos e indios pasaría a ser un cosmos igual de tumultuoso pero menos maniqueo, igual de conflictivo pero menos demagógico, curiosamente más parecido a la América hispánica que hoy contemplamos donde lo que parecía un sueño cerrado en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría o en la obra de José María Arguedas es hoy una realidad política y social en pleno desarrollo. Este es uno de los logros de estos *Estudios sobre la novela mestiza en los Andes* ayudar a los lectores a observar en dos momentos ideológicos, el de la América posterior a la independencia, en Gorriti, y el del medio siglo XX, en Medinaceli, Lara e Icaza, el paso de la negación de la entidad mestiza

como agente de cambio en Hispanoamérica a la conjetura de un futuro, que todavía en el tiempo en el que escribieron estos autores no había llegado, donde lo mestizo no se asumiera como categoría problemática sino como la esencia de la América andina. Ese futuro estaba latente, así lo hace ver García-Pabón, en *La Chaskañawi*, en *Yanakuna* y en *El chulla Romero y Flores*.

A estas conclusiones llega esta monografía sin plantear sus análisis desde presupuestos políticos, base común en los estudios indigenistas. Leonardo García-Pabón decide adentrarse en el campo del análisis textual, se fija en la creación del personaje, ahonda en las tramas liberándose de las tensiones ideológicas para indagar en la contradictoria y dolorosa psicología de mestizos, indios y criollos andinos que desarrollaron los autores en las novelas propuestas. Elige el crítico, tal cual lo hicieron los escritores, asuntos de índole íntima: el amor, el deseo, las relaciones filiales, es decir, los conflictos privados, interiores. Utilizando la semiótica, las teorías del discurso y la psicocrítica, en su debida dosis, aquella que no convierte el texto crítico en un artefacto independiente del texto literario del que se ocupa, aquella que no consiente que la ficción quede aplastada por el esquema teórico, la que huye de la jerga y no se asusta de la variedad de planteamientos y conclusiones a las que llegan las narraciones literarias.

La propuesta de partida de este libro, “estudiar unas pocas novelas consideradas parte del indigenismo del siglo XX, pero cuyo tema es claramente mestizo”, se basa en la convicción de que “ha habido una continua reposición” de la “práctica escritural” del Inca Garcilaso de la Vega, de su “clara marca mestiza”. De ahí que la introducción sea un capítulo que vale como estudio autónomo de la escritura del

Inca, fijando, a partir de los *Comentarios reales* un paradigma en el que se trocaba la percepción negativa de lo mestizo hacia la dignificación de esta categoría humana y cultural. El Inca Garcilaso, para Leonardo García-Pabón, creó un texto, un tipo de narrador y un personaje, en definitiva, una nueva “subjetividad”, que si podía ser conflictiva por las tensiones que toda mezcla conlleva, era no solo posible sino real, en su vertiente discursiva y humana, como probaban sus obras y su propia persona. Ese es el nuevo tipo de escritura que quedó fijado en el tiempo de la formación del Perú, esa es la tradición a la que se retrotrae el análisis que propone García-Pabón, tradición que ha tardado más en aflorar en el ámbito de la crítica que en el de la creación literaria, quizá porque el lugar de análisis del que se partía y al que se llegaba no era sencillo, puesto que esta autoconciencia mestiza, según nos indica el autor, “no es una estructura fija, sino un espacio que se debe recorrer continuamente y de diversas maneras y que produce diferentes articulaciones entre lo español y lo indígena: las una y mil facetas de lo mestizo”.

Una muestra de esa variedad aflora en cada capítulo de este libro dedicado a un autor y una novela diferente, resultando articuladas no sólo por los planteamientos temáticos sino también por el tono narrativo que el crítico emplea. Su exposición clara y por momentos dotada de gran intensidad, van atrapando al lector en el sinuoso camino del mestizaje en Hispanoamérica. Con esa prosa eficaz va desvelando la condición simbólica del texto literario y, sin abandonar en ningún momento las novelas de las que se ocupa, logra hablar, de manera más o menos indirecta, del autor, de su época y de su espacio socio-político en el que una serie de personajes, el mestizo indeciso (Gorriti) o el criollo vergonzante (Medinaceli) resultarán perdedores frente a la pujanza del mestizo

consciente de su transformación (Lara o Icaza). Claro que como estos personajes encarnan sus intrigas novelescas en un medio siempre hostil a sus aspiraciones, una vez asumida su imagen mestiza termina la ficción y comienza la historia, y en eso, una vez hecho su trabajo textual, nos hace pensar Leonardo García-Pabón.

INTRODUCCIÓN:
EL INCA GARCILASO Y LA SUBJETIVIDAD MESTIZA

I

Que el fenómeno del mestizaje es consustancial a la historia de la humanidad es una realidad por demás obvia. No sería afirmar nada nuevo decir que en la historia de las sociedades y culturas todo es mezcla y todos somos producto de una mixtura. El problema no es éste, ciertamente. La complejidad del mestizaje surge cuando se trata de entender las apropiaciones discursivas del fenómeno de lo mestizo que se han sucedido a la largo de la historia. Gruzinski hace la siguiente reflexión sobre cómo estudiar hoy en día el fenómeno social del mestizaje:

...el fenómeno de las mezclas es objetivamente indiscutible. Aunque reconozcamos que todas las culturas son híbridas y que las mezclas se remontan a los orígenes de la historia del hombre, este fenómeno no se puede reducir a la formulación de una nueva ideología surgida de la globalización. Es

a la vez trivial y complejo. Trivial porque lo encontramos a distintas escalas a lo largo de la historia de la humanidad y porque hoy en día se ha vuelto omnipresente. Y complejo porque parece inasequible en cuanto tratamos de superar los efectos de la moda y la retórica que lo rodean. (*El pensamiento mestizo* 41).

Este es el meollo de la cuestión: la enorme distancia que va de lo trivial a lo altamente complejo de un mismo fenómeno. La pregunta de Gruzinski: cómo estudiar el mestizaje sin caer en las trampas de la moda y de la ideología actual, es especialmente relevante para el caso de América Latina. Es una percepción bastante generalizada en los discursos críticos desde inicios del siglo XX que América Latina es básicamente mestiza. Baste recordar la afirmación de Luis Alberto Sánchez quien en 1962 escribía: “América Latina, como quiera que se la mire, es, pues, un continente *mestizo*” (114). El crítico no hace más que reflejar una ideología extendida que alimenta por igual hechos como la revolución mexicana o como los escritos sobre las razas americanas de Alcides Arguedas o José Vasconcelos. No vale la pena repetir aquí la extensa crítica a esta percepción de Latino América como continente mestizo. Pero, sin restarle importancia al hecho mismo de la acelerada y violenta mezcla de razas, culturas, religiones, comidas que se produce desde la llegada de España a lo que se llamaría el Nuevo Mundo, cabe recordar que más que por estos fenómenos de mezclas, el mestizaje se define principalmente por los discursos que acompañan y que intentan formalizar vía apropiación y/o explicación a estas misturas.

Ciertamente en la zona andina, en cuanto los españoles empezaron a tener descendencia, la mayor parte de sus

hijos fueron mestizos (Ares Queija, “El papel de mediadores” 38-39). Pero a esta descendencia se la comenzó a considerar como mestiza, diferente de los indios o españoles y criollos pobres, sólo con la aparición de un discurso que los nominaba como tal. La palabra mestizo para designar a este grupo sólo aparece décadas después de la derrota de Atahuallpa. A las primeras generaciones de mestizos se los designaba simplemente como “hijos de españoles e indias”, y es sólo en “la década de 1550 cuando empieza a añadirse la coletilla ‘o mestizos como aquí se los llama’” (Ares Queija, “El papel de mediadores” 42). Se debe subrayar que esta nominación es parte de un discurso de codificación de este grupo caracterizado ya por connotaciones negativas. Estas primeras manifestaciones discursivas ven al mestizo como un problema y un peligro. En la década de 1560, ya se les asigna malos hábitos como el ser vagos, pendencieros y/o mentirosos. Una explicación de estos rasgos del mestizo que aparece en esta época es que sus vicios se deben a su proximidad y relación con los indígenas, asociación que en décadas anteriores no existía. En la siguiente década, 1570, se acelera esta “indianización” del mestizo, achacándole más prácticas condenadas por el gobierno colonial, como la idolatría, desordenadas formas de comer y beber, o vestirse de indios (Ares Queija, “El papel de mediadores” 44). La historiadora Ares Queija cita un documento del rector del colegio de los jesuitas del Cuzco que vale la pena reproducir por su carácter ilustrativo:

En todo este reino es mucha gente que hay de negros, mulatos, mestizos y otras muchas misturas de gentes y cada día crece más el número éstos, y los más de ellos habidos en damnato concubitudamnato concubitu y así muchos dellos

no conocen padre. Esta gente se cría en grandes vicios y libertad, sin trabajar ni tener oficio, comen y beben sin orden y críanse con los indios y indias y hállanse en sus borracheras y hechicerías, no oyen misa ni sermón en todo el año, sino alguno muy raro, y así no saben la ley de Dios, nuestro criador, ni parece en ellos rastro della. Muchos que consideran esto con cuidado temen que por tiempo ha de ser esta gente en gran suma más que los españoles, y son de más fuerzas y para más que los hijos de españoles nacidos acá, que llaman criollos, por criarse con manjares más groseros y no tan regalados... (Cit. por Ares Queija, "El papel de mediadores" 44)

Hago estas referencias históricas a la percepción ideológica de los mestizos con el fin de dar un contexto a la obra del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), quien crea un discurso antípoda a estos discursos denigrantes y generalizados sobre el mestizo. Como se sabe, la obra del Inca es una reivindicación de la categoría de mestizo. En este contexto de discursos oficiales coloniales negativos del mestizo, la obra del Inca Garcilaso se distingue no sólo por hacer de la categoría del mestizo algo no negativo, sino por darle una posición cultural privilegiada para la comprensión de los dos mundos de los que se nutre: el indígena y el español. Desde esta perspectiva, la obra del Inca es el origen de un discurso no sólo acerca del mestizo sino a partir del propio mestizo. De ahí que en su obra no hay sólo una reivindicación del ser mestizo, sino la creación de un sujeto que habla de y por sí. Un sujeto que, además, se construye en y por medio de su propia narrativa.

Vale la pena, pues, examinar con cierto detenimiento algunos rasgos de este sujeto mestizo textual.

El mestizaje del Inca se funda, sin duda, en su origen biológico mismo, por ser hijo de español y de india. A esto

hay que añadirle su desarrollo vital que lo llevó a vivir y conocer en profundidad tanto la cultura quechua como la española. Su capacidad intelectual lo hizo un mestizo cultural privilegiado. Pero quizás la transformación que hace de Garcilaso un paradigma del mestizaje es que abraza con plena entrega esta condición de mestizo racial y cultural en su escritura. Desde el tan comentado nombre que elige para firmar sus obras, Inca Garcilaso, donde se unen la palabra quechua con la castellana, hasta sus propias declaraciones del orgullo de ser mestizo —“me lo llamo a boca llena”, escribe en los *Comentarios Reales*—, su obra manifiesta su condición de mestizo. Más aún, como ha señalado la crítica, su mismo proyecto histórico-literario está formulado desde un lugar de enunciación privilegiado por su propia condición mestiza. Proyecto que trata de explicar la historia y cultura quechuas en el lenguaje y las categorías de la cultura española.¹ O, desde otro ángulo, su obra es un esfuerzo descomunal por traducir lo quechua a lo español,² donde lo quechua, la tradición humanista renacentista y la visión universalista de la iglesia católica se mezclan, se yuxtaponen, se hibridizan, y producen un texto que es, a todas luces, una mezcla.

Por eso, en este proyecto de escritura entre y dentro de dos mundos culturales diferentes, lo mestizo no está sólo en

¹ Un estudio ya clásico del proyecto intelectual del Inca Garcilaso en los *Comentarios reales* e iluminador en este aspecto es el de Margarita Zamora: *Language, Authority, and Indigenous history in the Comentarios reales de los incas*.

² Para un estudio detallado del proyecto del Inca como traducción de culturas ver: *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del inca Garcilaso* de Susana Jákfalvi-Leiva.

las categorías quechuas y españolas que se barajan y se mezclan en el texto del Inca, sino también en la estructura misma de la narrativa garcilasista. Dos aspectos de ésta me gustaría comentar en lo que sigue: el nombre del autor y el relato del Inca Viracocha.

Uno de los gestos simbólicos más dramáticos del Inca Garcilaso fue su cambio de nombre. El joven que llegó a España en 1560 con el nombre de Suárez Gómez de Figueroa decidió, años después, llamarse, primero, Garcilaso de la Vega el Indio, y luego, Inca Garcilaso de la Vega. Con este cambio quiso, obviamente, afirmar su doble origen, indio y español, pero además lo convirtió en la marca textual de su mezcla cultural. De ahí en adelante, sus textos que van a narrar la historia de los incas y conquista del Perú llevan esta marca como una bandera de autoridad. Como se ha estudiado, esta posición mestiza le permite hacer una crítica a las historias de la conquista del Perú que circulaban en la época, apoyado en la autoridad de la posición cultural del narrador que se mueve cómodamente en las dos culturas de las que trata. Es por esto que ya es común acepción que tanto narrador como textos del Inca Garcilaso son básicamente del orden de lo mestizo.³ No hay duda de que

³ Aunque ésta es la acepción más difundida de la obra del Inca Garcilaso, hay lecturas de su obra que no ven más que un escritor inmerso en la cultura renacentista describiendo la historia y vida de los incas (Lienhardt). Esta posición acierta al poner el énfasis en la fuerza del pensamiento renacentista —después de todo, el Inca escribe en castellano, siguiendo el pensamiento y estilo de los escritores renacentistas, lo que le ha valido ser considerado uno de los clásicos de esa época—, pero niega de forma ideológica algo que es absolutamente evidente e importante, como ser el impacto de lo quechua en esa estructura renacentista en la que se inserta el texto del Inca Garcilaso.

en los textos del Inca, y en particular en su obra mayor: los *Comentarios*, hay dos culturas, dos visiones de mundo, dos tradiciones de lenguaje, que se encuentran en ese espacio textual.

Lo que no es tan obvio es que de ese encuentro nazca un texto plenamente mestizo, en el sentido de una nueva entidad diferente a las que lo originan. Esta es una discusión compleja que, en general, no ha sido encarada con el rigor necesario, habiendo optado muchos críticos por la simple descalificación de los *Comentarios reales* como asimilado a lo español, o, en el otro polo, por la exaltación más bien emotiva de lo indígena auténtico o lo mestizo armónico en dicho libro. José Antonio Mazzoti, en su *Coros mestizos del Inca Garcilaso*, es quien mejor ha estudiado las estructuras narrativas de los *Comentarios* mostrando las que pertenecen a la tradición humanista europea y las que vienen de las tradiciones indígenas orales quechua, y sus complejas articulaciones. En este sentido, Mazzoti muestra convincentemente que el texto de Garcilaso es un texto mestizo, pero de un mestizaje más conflictivo que armónico. Mazzoti ve el mestizaje discursivo en el texto del Inca de la siguiente manera: “Al tratarse en nuestro caso de un sujeto de escritura que oscila entre una tradición española y una cuzqueña, el discurso que lo conforma y que a su vez resulta por él conformado no puede ser uniforme ni mucho menos armónico” (Mazzoti 328). Creo que esa falta de uniformidad ya está presente en el nombre inventado por el mismo Garcilaso y su función de marca de lo mestizo.

Además del gesto político implícito en la adopción del nombre de Inca Garcilaso, esta auto-nominación es un gesto literario por excelencia. Es un gesto, además, cratileano

(poético diría Barthes)⁴ pues busca inscribir en el nombre la esencia del sujeto nominado. De alguna manera, el Inca se inventa a sí mismo como un personaje de su propia obra, aquel que narra, firma y se siente orgulloso de ser mestizo. Armado de ese nombre, puede proponer su propia versión de la conquista del Perú, de la historia de los incas y de su historia personal. Su nombre que conjuga las dos tradiciones que lo conforman es su marca, la cual, como ya dijimos, se la ha visto como la marca del escritor mestizo. Ahora bien, esa conjugación es más una indicación que una solución. Es decir, el nombre Inca Garcilaso no une ni mezcla el sustantivo inca con el nombre propio Garcilaso. Ambos coexisten lado a lado, en proximidad pero no en fusión. Si el mestizaje implica algún tipo de mezcla, este nombre no es mestizo pues no hay mezcla. Hay un espacio en blanco que debe ser recorrido para llegar de un espacio cultural al otro. Este gesto es muy diferente, por ejemplo, a los intentos de sincronismo religioso durante la colonia, donde se intenta claramente mezclar tradiciones diversas. La pintura es, en este sentido, paradigmática. Baste recordar el famoso cuadro del cerro de Potosí (siglo XVIII), en el que las imágenes de la Virgen María y las del cerro se superponen para hacer de la deidad indígena y de la cristiana una sola unidad. Ese espacio vacío entre las dos palabras que conforman el nombre del Inca sugieren de forma simbólica más que un sujeto —el sujeto mestizo que estaría escribiendo el texto— el espacio de un posible sujeto, o mejor, de los posibles sujetos mesti-

⁴ Utilizamos el concepto de Barthes de la función poética del lenguaje tal como la discute comentando el Crátilo de Platón. Un sesgo platónico es, dicho sea de paso, muy apropiado para la mentalidad neo-platónica de la época del Inca Garcilaso.

zos. No quisiera exagerar los alcances de la mera sintaxis de su nombre, pero es tal la carga significativa de esta nominación que creo que es válido pensar en las connotaciones de su misma disposición gráfica. Examinemos la disposición de su nombre en el título de su primer libro, la traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo:

La traduzion del indio de los tres Diálogos del Amor de León Hebreo hecha de Italiano en Español por Garcilaso Inga de la Vega, natural de la gran ciudad del Cuzco, cabeça de los Reynos y Provincias del Pirú.

En primer lugar, el nombre que usa, Garcilaso Inga de la Vega, encierra lo indígena en medio de los nombres españoles, como si la palabra inca fuera una parte más de un nombre castellano; parte diferente y distintiva pero parte de un todo castellano. Y en segundo lugar, la referencia a sí mismo como indio que desaparece definitivamente en obras posteriores, siendo reemplazada por la de Inca, que connota una cultura específica. En el nombre posterior y definitivo, Inca Garcilaso de la Vega, la palabra Inca adquiere un valor más importante, se equipara al resto del nombre, pero a la vez se separa y se diferencia adquiriendo valor propio. Es la marca de abolengo, como sería ser conde o infante, pero, a la vez, pone la cultura quechua en un sitio de aristocracia equiparable a las españolas. El nombre ahora no es de un indio que traduce, o de un español que tiene una marca indígena, es la de un sujeto compuesto de dos partes, una india y una española. Pero al crear esa dualidad, crea también un espacio entre las dos partes que abre al sujeto a toda suerte de posibles articulaciones. Y esto es lo propiamente mestizo, la infinidad de articulaciones entre las dos culturas que hacen

de lo mestizo algo difícilmente definible y categorizable. Así al buscar el Inca Garcilaso un nombre que defina la identidad que quiere que sea la suya: un mestizo y un aristócrata en dos sociedades, y al plasmar esa identidad en su nombre, pone los fundamentos de una subjetividad mestiza que se construye en y por la escritura castellana. Una subjetividad que, recalquemos, no es una estructura fija, sino un espacio que se debe recorrer continuamente y de diversas maneras y que produce diferentes articulaciones entre lo español y lo indígena: las una y mil facetas del mestizo.

Entre las aperturas del sujeto que permite ese espacio que veo en el nombre del Inca se puede ver una muy importante, su vínculo con la subjetividad occidental. Para mostrar esto, debemos volver nuestros ojos a uno de los relatos más comentados de los *Comentarios reales*: la historia del Inca Viracocha.

La particularidad de este relato reside en que, por medio de la historia del Inca Viracocha y de su padre Yawar Huácac, el Inca Garcilaso explica por qué se dio el nombre de Viracocha a los españoles. Este relato también ha sido comentado por sus características literarias, al ser considerado un cuento completo en sí mismo⁵, o por sus características de narrativa mítica por la estructuración del personaje principal como héroe mítico. Estas lecturas señalan la asociación del desarrollo del héroe del texto de Garcilaso con estructuras narrativas occidentales o “universales”.⁶ Es posi-

⁵ Por ejemplo, Pupo-Walker en su *El cuento hispanoamericano* incluye este relato como parte de la historia del cuento latinoamericano.

⁶ Dos estudios han analizado la estructura mítica del personaje en relación a lo religioso y a estructuras de tiempo cíclicos: “An Instance of the Hero Myth in *Comentarios Reales*” de Callan; y “Viracocha as God and Hero in the *Comentarios Reales*” de Siemens.

ble ver, además, en este relato cómo Garcilaso introduce en la narrativa de la historia de los incas un elemento esencial a la cultura occidental: la subjetividad expresada a través de los sueños.

La historia del Inca Viracocha es el ascenso al poder de un príncipe marginado de la corte por su carácter agresivo. En el exilio, éste tiene una visión o un sueño —“no sabré certificarte si despierto o dormido” (*Comentarios* 164) explica el propio personaje— con un pariente, hijo del sol y hermano de Manco Cápac. Este es un dios inca que, por ser el príncipe parte de la realeza inca que se atribuían ser descendientes del sol, es tío del príncipe. Este dios —fantasma, como lo llama Garcilaso— tiene el nombre de Viracocha y presenta la apariencia de un hombre barbado con una túnica larga como la usaban los españoles y no corta como la usaban los indígenas. El objeto principal de la aparición es advertirle de una rebelión contra los incas. El príncipe comunica su sueño al Inca Yawar Huácac, su padre, pero éste no le cree y es devuelto a su exilio. Cuando la rebelión se hace efectiva, el Inca huye, y el príncipe vuelve para defender el Cuzco. Sale victorioso de la guerra y se proclama a sí mismo Inca. Adquiere el nombre de Viracocha y construye un templo en honor del pariente divino que se la apareció en sueños.

Como Duviols ha mostrado, este relato está altamente elaborado por el Inca. Al parecer, Garcilaso alteró los hechos históricos —por ejemplo, la historia de esta guerra contra los Chancas, una de las más importantes de la historia inca, corresponde a otro reinado— para establecer una genealogía que lo hiciera descendiente tanto del Inca Viracocha, como de los españoles a quienes los indios llamarían viracochas, por su parecido con los españoles según la explicación

del mismo Garcilaso. Así, los incas y los españoles “were members of the same family, at least on a mythological and symbolic level” (Duviols 50). La imagen occidental del fantasma-dios Viracocha es muy significativa, pues podría haber sido tomada por Garcilaso de la difundida creencia de que San Bartolomé estuvo en América.⁷ Desde esta perspectiva, la imagen del fantasma Viracocha que se le aparece al príncipe es un dios compuesto; como señala Duviols, es un dios “drawn from two symbolic men: the Andean Inca and the Christian apostle. Both would engender the future ethnic ‘mestizaje’” (55). De esta manera, Garcilaso crea su propia genealogía mestiza, hecha con las tradiciones religiosas de las dos culturas y, a la vez, también con las dinastías de ambas.

Lo interesante de subrayar es que ese origen mestizo nace en el contexto de un estado onírico. Es un sueño o una visión que, a pesar de ser tratada como augurio y vaticinio en la tradición inca de interpretación de los sueños, ya está codificada dentro de la tradición occidental en tanto manifiesta una psicología individual. Garcilaso, al contar la historia de Yahuar Huácac, enfatiza la condición de los indios de ser “agoreros y supersticiosos” y de “mirar mucho en sueños”. De hecho, la vida de este rey está condicionada por el mal agüero de su niñez que fue el haber llorado sangre, de donde viene su nombre que significa “el que llora sangre”. Como es norma en los textos de Garcilaso, éste mira las prácticas religiosas indígenas desde el creyente en la fe cristiana.⁸ Así para

⁷ Duviols piensa que es muy probable que el Inca Garcilaso la tomara de la *Crónica del Perú* de Cieza de León (49-50).

⁸ Recordemos que, como es sabido, Garcilaso intentó mostrar cómo los incas habiendo civilizado a los indios anteriores a ellos, lo que implicaba una superación de sus prácticas religiosas “salvajes”, ya estaban en camino de descubrir el “verdadero” dios, es decir, el cristiano.

el Inca Garcilaso, las supersticiones y agüeros (obedecidos o no) envuelven el comportamiento de Yahuar Huácac y son un factor decisivo de su perdición. Esto contrasta notablemente con la historia del príncipe donde su sueño, aunque se lo intenta tratar como un agüero divino, no adquiere sentido por este tipo de interpretaciones, pues el padre las desprecia como palabras de un loco, sino por las acciones del príncipe nacidas de su fe en ese sueño.

No deja de ser significativo que, inicialmente, la condición problemática del príncipe sea su carácter belicoso. Para corregir este defecto de personalidad es enviado fuera del Cuzco a pastar llamas. Pero la solución a esta deficiencia de carácter no viene del castigo impuesto, sino de su sueño con el dios Viracocha. En ese sueño, además de la advertencia de la rebelión de los Chanca, hay una individualización del príncipe como personaje favorecido por el dios Viracocha, expresada así por esta misma divinidad:

Y en particular te digo a ti que en cualquier adversidad que te suceda no temas que yo te falte, que en todas ellas te socorreré como a mi carne y sangre. Por tanto no dejes de acometer cualquier hazaña, por grande que sea, que convenga a la majestad de tu sangre y a la grandeza de tu Imperio, que yo seré siempre en tu favor y amparo y te buscaré los socorros que hubieres menester. (165)

Esta particular protección del dios al príncipe tiene un viso de identificación (“como a mi carne y sangre”), lo que se confirmará cuando el príncipe adquiriera el nombre del dios: Viracocha. Más aún, esta aparición es, como el canto de las sirenas para Ulises, algo que sólo ve el príncipe, que sólo él puede contar y que sólo lo favorece a él. No es aparición pública ni es una aparición de un dios a los sacerdotes y adi-

vinos de los incas; y tampoco es un oráculo comunicado por señales o sueños de varios personajes reales o comunicado por las chullpas de los incas muertos como era la costumbre inca. Es una aparición producida por el príncipe y para él, y cuya verdad y significado sólo se actualiza por sus propias acciones. Es una narrativa subjetiva que expresa una subjetividad individual. Es una agüero, si se quiere, que por la actitud del rey Yawar Huácac queda sin efecto y, por lo tanto, su curso normal de interpretación y la consiguiente acción en el código de la tradición inca quedan anulados. Por eso, el cumplimiento del sueño necesita otros códigos, que son ya los originados en la cultura occidental. Y en la tradición occidental, lo que el sueño hace es canalizar los instintos agresivos del príncipe en acciones de heroísmo, es decir, es una terapia de conducta que transforma lo indomable en beneficio social. En este sentido, esta narración está más cerca de la intención educativa de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca que de un vaticinio de los dioses incas. Creo que la palabra que usa el Inca para referirse a esta aparición es significativa; lo llama fantasma. Aunque el significado de fantasma no tiene en la época el que le asigna, por ejemplo, el discurso psicoanalítico moderno, tiene sí la connotación de producto imaginario.⁹ Y si relacionamos esto con la fuerte identificación del príncipe con el dios, cabe pensar que ese fantasma es de alguna manera parte del propio príncipe. Estamos, pues, ante una subjetividad en formación, aunque sea de forma incipiente, propia de la modernidad temprana

⁹ El diccionario de la Real Academia de 1780 define Fantasma como: “la representación de alguna figura que se aparece, o en sueños, o por flaqueza de la imaginación, o por arte mágica” (<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>)

na occidental. Y nada más elocuente de esa pertenencia al mundo occidental que ese fantasma que viene marcado con los signos físicos de los españoles, barba y larga túnica, y con los de la religión católica, la asociación con la leyenda de San Bartolomé en América. Así, en el momento de abrir el espacio de una subjetividad americana en el contexto de la historia de los Incas, y por medio del relato de la historia del Inca Viracocha, Garcilaso inserta ahí los símbolos de la cultura occidental, y la hace necesariamente mestiza.

Las acciones victoriosas del príncipe, su transformación en héroe y su ascenso a rey inca nunca dejan de tener este sueño, esta primera formación de una subjetividad como su fundamento. La erección de un templo para el dios Viracocha así lo muestra. Su fuerte articulación con lo occidental se refrenda, además, al dar el nombre de viracocha a los españoles en el Perú. Sin embargo, la historia del Inca Viracocha sigue siendo parte de la historia de los incas. La mayoría de los hechos relatados, como la guerra contra los chancas, son parte de la historia de los incas. Garcilaso no inventa nada fuera de la historia conocida; manipula esos hechos con fines personales, como ya lo señalamos. Lo que es novedoso es la introducción del sueño con un dios inca que tiene la apariencia de una deidad cristiana. La aparición del mestizaje se da no en el ámbito de lo racial, ni en el de lo cultural, sino en el de la subjetividad. Garcilaso hace que la primera inscripción textual de una subjetividad americana sea mestiza.

II

El legado de la obra del Inca Garcilaso es inmenso en la literatura latinoamericana. Ha habido un continua reposición en escena de su práctica escritural con su clara marca mestiza.

En el área andina, esta tradición ha mantenido una especial vigencia a lo largo de la colonia, del siglo XIX y del siglo XX. Pero, es a comienzos de este último siglo, con el surgimiento del indigenismo, que lo mestizo adquiere una nueva visibilidad. Sin duda, al hablar del mundo indio fue imposible evitar tocar la condición del mestizo. De ahí, por ejemplo, que casi todas las grandes novelas del indigenismo tengan personajes mestizos. Y uno de los escritores más representativos del indigenismo, Jorge Icaza, afirma que el verdadero indigenista debe hablar del “indio en nosotros”, es decir, del mestizo. Esta afirmación recuerda, sin duda, la del Inca Garcilaso. La literatura de temática mestiza, en muchos casos, tendrá también un narrador que se posiciona en el espacio del narrador mestizo ya creado por el Inca Garcilaso.

Por esto, me ha parecido que estudiar unas pocas novelas consideradas parte del indigenismo del siglo XX, pero cuyo tema es claramente lo mestizo, sería un aporte valioso al entendimiento de la narrativa del mestizaje en la literatura del área andina. Sin duda que cuatro novelas, las que estudio en este libro, es una muestra a todas luces limitada en la extensa producción sobre este tema en la literatura andina. Su elección se justifica por ser, a mi entender, las más representativas del tema del mestizaje en autores que son generalmente catalogados como indigenistas. Este es el caso de los textos de Carlos Medinaceli, Jesús Lara y Jorge Icaza, que son objeto de este libro. En el caso de Juana Manuela Gorriti, aunque su obra se asocia, sobre todo, con la construcción de la nación en el siglo XIX, su texto aquí estudiado es claramente de temática mestiza.

Este libro comienza con el estudio de *La quena* de Gorriti. Esta novela, ignorada por la crítica, es la primera versión literaria de uno de los mitos más significativos del

área andina. Escrita durante la permanencia de la escritora en Bolivia y en el Perú, recoge la leyenda del Manchay Puytu (el cántaro del miedo). El texto de Gorriti transforma el mito andino en un romance amoroso entre una criolla y un mestizo que se desarrolla durante los años de la independencia. Lo que Gorriti hace es transformar el imaginario colonial del Inca Garcilaso en imaginario nacional. Saca al mestizo de su contexto colonial inicial y lo inscribe en el mundo de la construcción nacional. Allí muestra que ese mestizo está condenado al fracaso y la melancolía. Notablemente, *La quena* se ha convertido en un texto fundacional para el mundo andino, pues esta reescritura del mito indígena ha originado infinidad de versiones populares, orales y escritas, y otras novelas con el mismo tema como es el caso de *Manchay Puytu. El amor que quiso ocultar Dios*, de Néstor Taboada Terán, una muy importante obra de la literatura boliviana del siglo XX.

El segundo capítulo de este libro está dedicado a *La Chaskañawi* de Medinaceli. Una característica distintiva de este texto como de la novela *Yanakuna* de Jesús Lara (estudiada en el tercer capítulo) es que sus protagonistas son mujeres. En la obra de Medinaceli, la narrativa de una historia de amor entre una chola (mestiza), la Chaskañawi, y un criollo, muestra una dinámica particular entre deseo y escritura. Al intentar representar la vitalidad de la chola boliviana y su importancia en el desarrollo social del país, Medinaceli se debe enfrentar al deseo de la mujer mestiza así como a su propio deseo y al temor que le provoca su mismo deseo por esa mujer de orígenes mezclados. Cuando el narrador busca representar a la chola como símbolo nacional descubre un nudo de conflictos en su propia respuesta al deseo de ese Otro que trata de enmarcar en su proyecto ideológico nacional.

En el tercer capítulo, analizo *Yanakuna*, novela en que Jesús Lara describe de una forma única y detallada cómo una niña indígena, Huayra, es transformada en una mestiza. Separada de su comunidad, violentamente educada en la tradición occidental y católica, se la convierte en una chola urbana. El periplo de Huayra la lleva por todos los mundos mestizos bolivianos, mostrando sus categorías y sus procesos de formación de identidades. Al final Huayra vuelve a una comunidad indígena, pero en esta vuelta, la protagonista descubre que ella ya no pertenece orgánicamente a esta comunidad: es una mestiza, no una india. Intermedia entre dos mundos, se maneja cómodamente en ambos, pero no sin cierta insalvable distancia frente a ellos. Pero justamente por eso, puede ser la líder que se necesita en la defensa de su familia y su comunidad contra los abusos del hacendado local.

Finalmente, en el cuarto capítulo, el análisis de *El Chulla Romero y Flores* de Icaza, muestra la complejidad psicológica del mestizo andino tal como la plantea el escritor ecuatoriano. Esta novela está estructurada en torno a la transformación del protagonista, y la toma de conciencia de su propia identidad. La historia colonial ha creado la identidad del chulla (mestizo), y el objetivo narrativo de Icaza es mostrar cómo esa identidad falsa debe ser trascendida para permitir una relación más humana y más auténtica consigo y con los demás. Esa identidad alienada que se construye por la apariencia, la vestimenta y el apodo, para Icaza, es también la forma de la historia del Ecuador. Pero su crítica no es tanto al uso de las apariencias como a la falta de correspondencia entre lo aparente y lo esencial. El mestizo de Icaza se redime no cuando deja las apariencias sino cuando las asume y las trasciende para permitir la revelación de su propia identidad.

Sería difícil sacar conclusiones generales de estos cuatro ensayos. Cada uno busca iluminar un aspecto del mestizo literario en las letras andinas. Lo que sí es posible afirmar es que estas novelas son indagaciones profundas de las condiciones sociales e históricas en/contra las que el personaje mestizo construye su identidad. Como en el caso del Inca Garcilaso, estos escritos sobre el mestizo son actos textuales de revelación y formación de subjetividades mestizas, y, desde ahí, iluminan algunos de los aspectos más desconocidos pero profundamente esenciales a las abigarradas sociedades de los países andinos.

CAPÍTULO I
AMADOS CADÁVERES: MADRE INCA Y MUJER CRIOLLA
LA QUENA DE JUANA MANUELA GORRITI

“Después de ese idilio de Jorge Isaacs que se llama *María*, [*La quena* es] la más bella novela que se ha escrito en la América Latina”, opinaba Ricardo Palma de esta obra de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) (citado por Denegri 94). Para Pelliza en 1879, la belleza de *La quena* estaba en el drama pero, sobre todo, en “sus episodios y descripciones” (154). Pero los elogios de este texto parecen haberse quedado en el siglo XIX. No han tenido continuidad en el siglo XX y no ha habido bastante interés en lectores especializados como para suscitar estudios o comentarios a esta obra de Gorriti. Las razones no son fáciles de dilucidar. A pesar del creciente interés en su obra, parecería que Gorriti es todavía una escritora algo marginal. Verdaderamente marginal lo es *La quena*, no sólo por ser su primera obra, sino por ser una de las pocas con temática andina. Para una escritora tan reclamada por la crítica reciente como parte de la discusión de la construcción nacional argentina, este texto

andino cae, claramente, fuera del interés crítico vigente. Sin embargo, esta breve novela, a pesar de ser el primer relato publicado por la escritora argentina, es de un interés y calidad extraordinarios, y merece más de un estudio detallado y en profundidad.

Gorriti publicó *La quena* por entregas en *El Comercio* de Lima en 1848 y luego como parte de su primera colección de relatos titulada *Sueños y realidades* aparecida en Buenos Aires en 1864.¹ No se sabe con certeza cuándo escribió el texto ni que fuentes utilizó. *La quena* es supuestamente una versión de la leyenda del origen de este instrumento musical andino. Esto implica que Gorriti debió conocer la leyenda durante su larga estadía en las localidades andinas en las que vivió antes de radicar en Lima. Recordemos que desde 1831, a la edad de 13 años, vivió en Bolivia. Primero radicó en Tarija, siguiendo a su padre exiliado después de su derrota por Juan Facundo Quiroga y, una vez casada con el militar Isidoro Belzu quien sería más adelante presidente de Bolivia, se fue a La Paz. Terminada la relación con Belzu, Gorriti se trasladó a Arequipa y después a Lima. En esta ciudad adquirió una gran reputación como intelectual y escritora, y sus tertulias y veladas literarias forman parte importante de la historia literaria del Perú. Como dijimos, *La quena* fue su primera publicación en Lima, la cual fue muy bien recibida por los

¹ Estas fechas de publicación las tomamos del trabajo de Denegri quien parece tener la información más fidedigna. Otros escritores dan fechas distintas e incluso publicaciones distintas para la primera aparición de *La quena*. En 1907, J.M. Torres Caicedo daba el año 1845, igual que Weyland (Silverio Boj) en su edición de textos de Gorriti de 1946. Berg (1997) repite esta fecha, 1845, pero dice que se publicó en la revista de Lima. Finalmente, Glave señala que se publicó en 1851 en *El comercio de Lima*.

sectores intelectuales más progresistas de dicha ciudad, pero también despertó críticas entre grupos conservadores.²

Además de haber podido recoger el tema de la leyenda de algún relato oral, sea en La Paz o en Arequipa, es posible que los textos del Inca Garcilaso hayan sido también una fuente de inspiración. Denegri sugiere, por ejemplo, un paralelismo entre la vida del protagonista de *La quena*, el mestizo Hernán, y la vida del Inca Garcilaso (96). La edición española de 1801 de la *Historia general del Perú* de Garcilaso parece haber sido una lectura corriente en la época, pues partes de este texto se publicaban en los periódicos de Lima.³ Es bastante plausible la influencia de Garcilaso, aunque no hay en el texto del Inca una versión de esta leyenda.

El origen mismo de esta leyenda es bastante difícil de determinar. Las versiones en quechua más antiguas que se han recogido datan de fines del siglo XIX y de mediados del siglo XX. Lo que sí es notable es la difusión de sus varias versiones en gran parte del área andina, tanto en zonas rurales como en las ciudades. La primera transcripción conocida es la de un poema quechua titulado “Manchai puitu”, realizada en 1891 por el conocido quechuista alemán E. W. Middendorf, en su *Dramatische und Lyrische. Dichtungen*

² Tanto Ricardo palma como su hija, Angélica Palma, mencionan la polémica surgida alrededor de la publicación de *La quena* (citado por Glave 344).

³ La sugerencia de Vergara de que Gorriti haya tomado elementos de *Les incas ou la destruction de l'empire* de Marmontel no parece tener fundamento, simplemente porque la leyenda no aparece para nada en el texto del francés. Vergara toma una sugerencia de Pelliza quien menciona Marmontel como parte del horizonte de lecturas de los escritores de la época de Gorriti y asume que Pelliza dice que está basada en Marmontel, lo que no es correcto.

der Keshua-Sprache. Middendorf publicó el texto quechua con traducción al alemán. Jorge Basadre tradujo este poema al castellano en 1938, en su *Literatura inca*. Lara publicó en 1947 otro poema con el mismo tema que, según este autor, se tomó de un manuscrito del siglo XVIII que pertenecía al intelectual Ismael Vázquez (*La literatura de los Quechuas* 134) El texto que pertenecía a Vázquez se ha perdido y sólo queda la transcripción de Lara. Las versiones en prosa de la leyenda son más profusas, pero son casi todas en castellano y más recientes. La más antigua, aparte de la de Gorriti, es la de Ricardo Palma de 1877, quien seguramente la tomó de la escritora argentina.⁴ Angel Carreño publica en 1952, una versión con el título de “La maldición de una madre” (citado por Aguirre 41). Lara incluye en su *Leyendas quechuas*, lo que él llama la versión boliviana del Manchay Puytu, recogida de versiones orales. Una versión en aymara con partes en quechua, “Mallkun Wawa Irptasitapxata” (“La historia de la niña que fue hallada por el cóndor”) fue recogida por Juana Vasquez en 1988 y publicada con traducción al castellano. Hay una versión con el título de “Issicha Puytu”, recogida por Jorge Lira en 1942. También hay una versión en teatro del siglo XIX, *El Manchay-Puitu. Infierno aterrador* editada por Germán Leguía Martínez (citado por Aguirre 43). La versión castellana más reciente y más elaborada es la novela de Néstor Taboada Terán, *Manchay Puytu. El amor que quiso ocultar Dios* de 1977. En 1995, se hizo una ópera en La Paz en base a esta novela con música del reconocido compositor Alberto Villalpando. La mayoría de estos textos sitúan

⁴ Para la relación de las versiones del Manchay puitu con la tradición de Palma, ver Elvira Aguirre.

la historia en el siglo XVII o XVIII. La relación del tema con la colonia es pues una constante. Otra constante es la mezcla de historia de amor con trasgresión de las reglas que rigen el trato de los cadáveres. Y finalmente, la relación con la música, la quena hecha de hueso humano y la pena de amor, se da en todas estas versiones.⁵

Con esta rápida revisión de algunos de los textos que toman el tema del Manchay Puytu se puede ver lo que ya señalamos, la dificultad de situar un origen preciso de su creación, aunque es probable que se haya producido en el siglo XVIII, quizás a finales del XVII, pero no antes. Y también se puede ver su vigencia en el siglo XX, sobre todo en la literatura escrita en castellano.

En este contexto, la obra de Gorriti es la primera versión literaria en castellano de la leyenda del Manchay Puytu. Es remarcable que Gorriti haya comenzado su carrera literaria con una novela cuyos elementos provenían del mundo andino, sea de la tradición oral, sea de Garcilaso o sea de una mezcla de ambos, y que inicie, a la vez, la serie de versiones literarias de esta importante leyenda del mundo andino. Pero, el tratamiento de este tema andino lo hizo con los instrumentos literarios de su tiempo, el romanticismo y la ideología de la construcción de la nación moderna⁶ tan deter-

⁵ Este es sólo un recorrido sumario por las versiones más conocidas del Manchay puitu. Sin duda, existen más versiones, tanto publicadas como circulando en la tradición oral.

⁶ La participación intelectual de la mujer en la construcción de la nación en los primeros años de las repúblicas americanas fue muy importante. Generalmente centradas en la educación, debatieron intensamente el papel de la educación y de la mujer en la vida de las nuevas naciones. Un ejemplo son las charlas dadas por varias mujeres sobre la educación en las veladas de Gorriti en los años 1876 y 1877. Dos artículos que exploran este tema en relación a Gorriti son: "Obreras del pensamiento y educadoras de

minantes en dicha época. La novela tiene como protagonista a un mestizo y a través de éste se pone en escena las articulaciones de mestizaje, amor y nación. Quiero acercarme a estas articulaciones, a partir de dos espacios: uno, el del personaje mestizo, con su conflictiva definición de identidad; y el otro, el espacio de la madre del mestizo, como defensora de los valores nacionales.

Una narración de cajas chinas

La narración de *La quena* en su aparente sencillez no deja de ser compleja. Narración típica del romanticismo, entrelaza varias historias y varios narradores que forman un tejido en cuyo núcleo se encuentra una tumba y un tesoro. Resumamos el argumento del relato. *La quena* narra la historia de amor entre dos jóvenes que viven en Lima, Hernán de Camporreal y Rosa Osorio. El es un mestizo y ella una criolla, hija de un oidor. Rosa es pretendida por otro oidor, Ramírez. El relato comienza con Hernán revelando a Rosa que él es, en realidad, “el hijo de una india” (28) y pasa a narrar la historia de su madre, María. Esta, originaria del Cuzco, era descendiente de Atahuallpa. Por esta ascendencia, se la hizo depositaria de un secreto: en su casa cuzqueña estaba enterrado un fabuloso tesoro de los incas. Hernán nace de las relaciones amorosas de María con un español, el conde

la nación: El sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición” de Mariselle Meléndez y “La participación de las intelectuales peruanas en fines del siglo XIX: nación, educación y el salón literario” de Rocío Ferreira. Un trabajo más general sobre las mujeres en relación a la nación y la literatura es el de Francine Masiello: *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*.

de Camporreal. El conde, sin embargo, está más interesado en el hijo que en María. Cuando Hernán tiene alrededor de siete años de edad, su padre lo rapta para llevárselo a España. Tres años más tarde, María consigue ir a Madrid, poco antes de morir, y contarle a Hernán el secreto del tesoro e infundirle sentimientos patrióticos de liberación de su pueblo. Ahí le entrega una llave que es la de la puerta que lleva al tesoro escondido. Hernán se queda en Madrid hasta sus 20 años, cuando vuelve a Lima para cumplir la promesa de liberación de su pueblo.

El texto continúa con la historia de Hernán en Lima, quien por estar envuelto en luchas independentistas, debe abandonar la ciudad y a Rosa por un tiempo. Esta ausencia es aprovechada por Ramírez para destruir el romance de Hernán y Rosa. Ayudado por una esclava negra, hace creer a Rosa que Hernán ha muerto. Luego intercepta las cartas de ella, haciéndole creer a él que ella lo ha traicionado. Hernán, decepcionado, se convierte en cura y Rosa se casa con Ramírez. Esta, sin embargo, sigue amando a Hernán. Este retorna a Lima después de un tiempo y por casualidad se encuentra con Rosa en una iglesia y los sentimientos de ambos resurgen. Ramírez, que ha sido nombrado gobernador de Filipinas, sospechando que Rosa no querrá acompañarlo en su viaje, decide llevarla contra su voluntad. Con la ayuda de una poción preparada por un judío, consigue simular la muerte de Rosa. La noche del entierro de Rosa, Hernán, que cree que su amada ha muerto, entra en su tumba y roba el supuesto cadáver. Cuando Ramírez llega esa misma noche con la intención de despertar a Rosa ya no la encuentra.

Hernán y Rosa se van a vivir cerca al Cuzco. Ramírez averigua el paradero de los amantes y buscando venganza

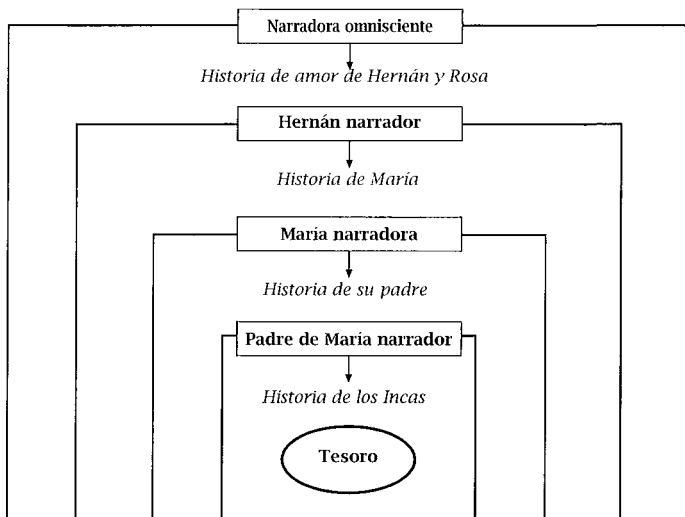
llega a su casa. Encuentra a Rosa, quien no lo reconoce por estar éste enmascarado. Ella le cuenta su historia de amor, y él revelando su identidad la apuñala. El relato de Gorriti termina con la imagen de Hernán, arrodillado en su habitación frente al cadáver de Rosa, como declarando su amor y tocando una quena hecha del fémur de la muerta. La música que sale de esa quena es poderosa y la narradora se pregunta si el autor de esa melodía es “ángel o demonio” (84).

Bajo esta trama de clara estirpe romántica, se desenvuelven dos historias de amor: la de Hernán y Rosa, y la de la madre de Hernán. Entre estas dos historias se construye Hernán como sujeto mestizo de índole trágica. Pero esta construcción tiene también una dimensión social. El amor de estos tres personajes está mezclado con sus orígenes raciales, con la historia de la conquista del Perú y con la ideología de la construcción de las naciones americanas en el siglo XIX. Este conjunto de variables es representado novelísticamente bajo una narración que privilegia lo escondido. Es decir, por una parte, la trama está marcada por lo oculto y soterrado: secretos y tumbas son su materia prima. Por otra, la estructura narrativa misma es una suerte de niveles que subyacen unos debajo de otros.

De forma general se puede decir que *La quena* narra los cruces subterráneos de los deseos de sus personajes. Tanto la historia de Hernán y Rosa, como las acciones de Ramírez o la historia de los descendientes de los incas y el tesoro escondido son subterráneos en sentido literal o en el sentido de emociones frustradas y reprimidas. Así tenemos que Hernán no puede amar libremente a Rosa, que la madre de Hernán oculta un tesoro, que una esclava negra traiciona a Rosa, que Ramírez se vale de la “magia oscura” de un judío para raptar a Rosa y, al final, que Hernán se entierra en su

cuarto con el cadáver de Rosa. Los breves momentos de luz y felicidad son rápidamente opacados por la traición, la muerte, la desesperanza.

A su vez, la narración misma de la novela, se articula como historias engarzadas unas dentro de otras, casi como una caja china, o mejor, como un mausoleo con varios niveles de tumbas. Si bien el texto tiene una narradora clásica omnisciente en tercera persona, tiene también varios personajes que ofician de narradores en primera persona insertos en la narración principal. Se puede dividir la novela de Gorriti en dos partes, donde la primera provee, por medio de estos narradores secundarios, el contexto para el desarrollo argumental de la segunda. La novela comienza con la narradora omnisciente relatando la escena de Hernán y Rosa hablando a través de una ventana enrejada. En este escenario el protagonista está contando la historia de su vida. En ese su relato se intercala la historia de su madre, María, narrada por ella misma. A su vez, María introduce en su narración el relato que le hiciera su padre sobre la conquista de los incas, la nobleza de su familia y el origen del tesoro que ocultan. Así, narrativamente hablando, para llegar al tesoro debemos pasar por una serie de voces que poco a poco nos llevan hacia atrás en el tiempo y hacia abajo en el espacio, hacia la historia de los incas y hacia la ciudad subterránea donde está el tesoro. Esta ciudad subterránea, meta última de los relatos, es además un panteón de los reyes incas y de sus descendientes. Allí es donde María ha enterrado a su padre junto a su madre, por ser ambos nobles incas.



Esquema de narradores en *La quena*

Esta concatenación de narraciones, como dijimos, abarca la primera parte del relato. La segunda parte narra, exclusivamente, la historia de amor entre Hernán y Rosa. Esta última parte está marcada textual y contextualmente por la primera. Las dimensiones trágicas y sociales de la historia de amor están dadas por los antecedentes relatados en la primera parte. Pero el contexto social e histórico queda relegado a un segundo plano y, en alguna medida, olvidado por la primacía del romance amoroso. El final de la primera parte, que cierra todos los relatos intercalados en el relato de la vida y origen de Hernán, concluye con la promesa de una historia épica: el mestizo que luego de liberar a su pueblo

(indio, básicamente), volvería victorioso, “ilustre, poderoso y digno” (56) a reclamar su premio personal en la persona de su amada Rosa, la criolla hija de un oidor. Este proyecto queda trunco desde su comienzo mismo. La destrucción del amor de los jóvenes hace que Hernán abandone sus ideales libertarios.

De ahí que la escena final, con Hernán tocando la quena al cadáver de Rosa, es el final del romance amoroso pero es también la clausura de un futuro social histórico —la liberación del pueblo— cuya esperanza motivó los actos de la madre de Hernán y la orientación vital de Hernán. En este sentido, el final es un cierre simbólico de carácter histórico. Hernán, el mestizo elegido por su familia india para ser el libertador de su pueblo, ha quedado reducido al lamento melancólico por la perdida amada criolla. Si en la primera parte las narraciones intercaladas nos llevan hacia atrás en el tiempo, en la segunda parte, la historia de amor va arrastrando lo histórico hacia las concavidades más internas de la constitución del sujeto. Es decir, la imagen final es la representación de una locura individual —Hernán que no puede separarse de un cadáver—, pero que está armada con los elementos de un fracaso histórico y social —el mestizo como liberador del pueblo indio—. Esta escena muestra una habitación que se ha convertido en una cámara secreta, en un mausoleo donde se venera a los muertos y se guarda un tesoro, pero un tesoro emocional y subjetivo, el amor a la criolla y la imposibilidad del mestizo de acceder al mundo de los criollos. Y en esa escena se revela la subjetividad en crisis del mestizo Hernán expresada en los parámetros culturales que le entregan la historia colonial y la cultura indígena. Recordemos que el espacio fúnebre, la relación emocional y de obligación con los muertos y la música que

produce la *quena* le vienen de la cultura de la madre india. Y esa crisis de la subjetividad de Hernán es lo único que se proyecta hacia el futuro. No es la épica libertadora, sino la melancolía y la pena del mestizo por un mundo criollo perdido lo que se inscribe como memoria en la melodía del *Manchay Puytu*:

Pero ni los años, ni los omnipotentes rayos del Vaticano han podido borrar la memoria del amor infortunado y del extraño duelo del cura Camporreal, cuyos gemidos repite eternamente durante el silencio de las noches, en lo hondo de nuestros valles y en las plazas de nuestras ciudades la voz del instrumento que él consagró a su dolor... (86)

Cabe preguntarse ahora por las causas de ese melancolía, que la tragedia amorosa por sí sola no parece explicar completamente.

Un tesoro traicionado

Hay que indagar de forma más detallada por la ingerencia de la historia en el desarrollo emocional de Hernán. *La quena*, a pesar de estar ambientada en la colonia, es una historia de amor vista desde la perspectiva del independentismo decimonónico. La novela enfatiza la feroz conquista y subyugación de los incas, para contrastarla con las recientes independencias de las naciones latinoamericanas. Desde esta perspectiva, es interesante que el protagonista de la novela sea un mestizo y no un criollo. Interesante porque propone a este tipo social como probable protagonista de la liberación americana pero sólo para mostrar su fracaso. La injusticia histórica que Hernán debe corregir es la de la conquista de los pueblos indígenas, injusticia que se refleja en el desprecio hacia el indio de personajes españoles como

el padre de Rosa o Ramírez. Como dice Hernán en la confesión de su origen mestizo:

Este Hernán de Camporreal, educado con los hijos de los grandes de España, es el descendiente de esa raza proscrita que vosotros, sobre todo tu padre, miráis con tanto desprecio, después de haberla destronado y de haberos engrandecido con sus riquezas. (27)

Pero si el mestizo no puede ser el libertador de esa raza proscrita, alguien más tendrá que hacerlo: los criollos, sin duda. Si recordamos que esta novela es el ingreso de Gorriti al mundo de las letras, se puede ver este ingreso con un acto de afirmación del nuevo sujeto histórico americano: el criollo, clase a la que ella pertenece. Gorriti no ve a los mestizos y mucho menos a los indios como agentes de la historia. Ve en los mestizos la posibilidad y las condiciones históricas suficientes para ser sujetos concientes de la historia, pero ve también que por el desgarramiento interno de estos, su intento está condenado al fracaso. Y *La quena* es, precisamente, la explicación de Gorriti del fracaso del mestizo cuando es llamado a la liberación del pueblo americano.

En efecto, la vida de Hernán es la historia de esa imposibilidad de ser agente de la historia. Su vida es la típica de un mestizo desgarrado entre dos mundos: educado a la fuerza en España, lejos de la madre y de su tradición inca, es culturalmente un criollo pero resentido contra su padre español.⁷ Por

⁷ Es interesante contrastar esta imagen del mestizo por Gorriti con la más común en la época colonial. Como lo estudia Ares Queija, desde los primeros años de la colonia, se empieza a desarrollar, en el gobierno colonial, un temor hacia los mestizos originado en su crianza por la madre india. Al ser casi siempre hijos ilegítimos, se deben criar con la madre india

eso está, desde niño, comprometido con una reivindicación histórica, la independencia de América. Aquí es donde se instala uno de los nudos conflictivos de la vida de Hernán, pues ese compromiso de lucha por el pueblo indígena nace de un pedido de su madre. Más aún, la aceptación de la demanda materna se realiza de forma idealista y emocional y no por convencimiento ideológico (es un niño el que hace la promesa). Y, además, este pedido de la madre está marcado por una traición al mundo inca, lo que lo hace más conflictivo.

María explica así esa misión liberadora que ahora cae sobre los hombros de Hernán:

Las profecías de nuestro país nos prometen un libertador que, habiendo vivido largo tiempo entre nuestros enemigos y aprendido de ellos la ciencia de las conquistas, romperá las cadenas de la nuestra patria, y le dará mayor gloria y felicidad. (53)

Hernán promete a su madre india llevar adelante esta misión emancipadora de la nación indígena, pero su promesa no tie-

y en medio de su cultura. De ella adquieren su lengua, sus costumbres y su inclinación a la idolatría, por ejemplo. Conforme pasan los años, se asocia más y más el mestizo con el indio y se empieza a temer sus actividades. En 1585, el rector de los jesuitas en el cuzco escribe: “esta gente se cría en grandes vicios y libertad, sin trabajar ni tener oficio, comen y beben sin orden y críanse con los indios y indias y hállanse en sus borracheras y hechicerías, no oyen misa ni sermón en todo el año, sino alguno muy raro, y así no saben la ley de Dios, nuestro criador, ni parece en ellos rastro della” (citado por Ares, “El papel de mediadores” 44). Si pensamos la fuerte asociación del mestizo con la madre y su cultura, no deja de ser interesante que Gorriti cree un mestizo tan alienado de su cultura maternal. Que hubieron casos de mestizos separados de sus madres para ser criados y educados en la cultura criolla es verdad. Pero por eso mismo no deja de ser significativa la elección de Gorriti de la historia de su personaje.

ne contenido histórico y cultural vivencial para el mestizo educado en España. Por eso la internalización de esta misión está revestida de un lirismo romántico juvenil:

Apoderóse de mí un extraño entusiasmo; una radiante visión atravesó mi mente. Parecióme ver al hombre de las profecías rodeado de una aureola resplandeciente, blandiendo con una mano una espada de fuego y arrojando con la otra en el abismo los signos de la esclavitud. Y con el corazón lleno de ardiente fe, hice a mi madre el juramento que me pedía. (53)

Esta cita sugiere, además, un rasgo psicológico de Hernán: la identificación imaginaria y fantasiosa con el deseo de la madre. La aceptación de esta misión nace no tanto de una identificación con el mundo indígena como con el deseo de la madre, al que responde con esa imagen de liberador del pueblo indígena, de héroe de una leyenda. En consecuencia, esta internalización de la misión liberadora, motivada por el deseo de la madre, desplaza los verdaderos deseos del mestizo que se han formado en la cultura española. Así Hernán quien, por educación es español, queda ligado emocional e imaginariamente a una tradición indígena a la cual no pertenece. Este es un momento importante en la construcción de su identidad mestiza y prepara el terreno para el conflicto posterior entre su amor a Rosa y su deber al pueblo indio; conflicto alimentado por el antagonismo colonial entre lo español y lo indio, y que Gorriti ve como insuperable en el mestizo.

Ahora bien, esta misión libertadora que la madre le encomienda tiene una connotación decisiva que viene de la propia vida de María. Esta ha conseguido viajar a España para ver a su hijo haciendo uso indebido del tesoro de los incas.

Una de las condiciones que el padre de María le impone a su hija cuando le revela el tesoro escondido debajo de su casa en el Cuzco, es que no se debe usar para fines personales, que está reservado para un futuro social. Le recuerda que ellos han vivido en la miseria y a pesar de ello él jamás ha tocado un gramo de ese fabuloso oro. Un cacique amigo de la familia de María, quien es la única otra persona que sabe del tesoro además de ella, explica el uso al que está reservado el tesoro:

Vendrá un día en que la ciencia de los hombres descubra esos tesoros, pero entonces ellos serán libres e iguales, y los harán servir a la dicha de la humanidad. El reinado de las preocupaciones y el despotismo habrá pasado, y el genio sólo dominará el mundo, ya erija por solio la frente de un europeo, ya la de un indio. (34)

Cuando María usa ese oro para ir en busca del hijo, destruye su finalidad histórica asignada por la tradición inca. Ella sabe que es una traición mayor y cree escuchar, en el momento de tomar el oro en el subterráneo donde está escondido, que las paredes le gritan “maldición, maldición” (52). La justificación de esta violación de su misión histórica es el ser madre:

La huérfana ha sufrido pacientemente el aislamiento y la miseria; la amante ha sobrellevado en silencio su humillación; pero ¡oh! ¡padre mío, la madre no puede resignarse a perder su hijo, y yo quiero recobrar el mío! ¡Tened piedad de la pobre madre! ... Pero si nos apiadáis de mi dolor, si sois inexorable, ¡padre! ¡caiga vuestra maldición sobre mí, pues no puedo obedeceros! (52)

Esta rebelión de María contra la ley paterna y contra toda la tradición inca es esencial a la construcción de este personaje. María es la que rompe, más de una vez, con las normas de su cultura. Primero, al tener amores con un español del cual nace Hernán y, después, al usar el tesoro para ir a ver a su hijo.⁸ Este es un tema caro a Gorriti: la prioridad de la ley de la mujer, del amor y de la maternidad sobre la ley patriarcal, sea de la nación o sea del padre de familia. Gorriti justifica la traición de la mujer en la novela por el amor, sobre todo, a los hijos. Incluso es admisible traicionar a otra mujer por el amor a los hijos. Es el caso de la esclava Francisca, quien traiciona a Rosa y crea la ruptura entre ella y Hernán motivada por el dinero que le ofrece Ramírez, pero para ganar su libertad y poder volver al Africa a ver a sus hijos.⁹ María traiciona a su padre y a su pueblo por amor a su hijo, y está dispuesta a afrontar las consecuencias de su traición, pero no sin antes buscar algún tipo de redención.

Antes de morir, le pide a su hijo que el crimen que ella ha cometido no sea en vano: “Prométeme redimirlo con el bien que tú harás a nuestra nación” (52). Con este pedido de promesa, María carga a Hernán con una responsabilidad que el joven no va a poder llevar a cabo. Pero, además, lo carga con una responsabilidad emocional hacia ella que lo va a conflictuar el resto de su vida. Y aunque el texto no elabora de manera explícita esta responsabilidad emocional

⁸ Es significativo otro cuento de Gorriti, llamado “El tesoro de los Incas”, donde usa casi los mismos elementos que en *La quena*: amor entre una indígena y un español, ambición por el oro, tesoro secreto de los incas y final trágico.

⁹ Ver el trabajo de Vergara: “In Defense of Motherhood: Juana Manuela Gorriti’s Ambivalent Portrayal of a Slave Woman in *La quena*”.

sí lo hace simbólicamente como veremos más adelante. Este pedido de promesa es tan determinante para Hernán que es, diríamos, el instante en que encarna su condición de mestizo como sujeto trágico. El viaje de la madre a España donde el joven está siendo educado en la cultura española, no es sólo para recordarle sus orígenes, o verlo por última vez, sino para atarlo de forma inquebrantable a sus orígenes indígenas. Gorriti muestra así que el nacimiento del mestizo es un acto —donde se mezclan una promesa, un deseo y una identificación psicológica— cultural e histórico más que uno racial. Hernán asume su compleja identidad mestiza al hacer la promesa a su madre. Para Gorriti el mestizaje viene, pues, de la mano de la madre pero no en tanto procreación biológica sino como acto histórico donde se mezclan la traición y la esperanza de redención.

Ahora bien, la traición de María a la promesa inca parece tener una consecuencia más: la pérdida del tesoro. Cuando los incas ocultaron el oro, habían cien puertas con cien llaves que daban al subterráneo donde se guardó ese tesoro. Aquellos poseedores de llaves que morían sin descendencia echaban la llave a un lago. Cuando María recibe la llave, ya sólo quedan dos. Una la tiene el viejo cacique amigo de la familia y ella la otra. El texto nos dice que María pasó a su hijo las llaves del cuarto del tesoro y la misión de guardarlo, que le correspondía naturalmente. Hernán, diez años después de la última charla con su madre, vuelve al Perú a cumplir la misión de liberar al pueblo americano y la de enterrar a su madre en tierra peruana. De esta última no sabemos cómo se llevó a efecto. ¿Llevó Hernán a su madre al subterráneo debajo del Cuzco para enterrarla junto a los otros reyes y nobles incas? La narradora no lo dice. Tampoco está claro si accedió al tesoro para usarlo en las luchas independentistas

en las que está participando. Estos vacíos narrativos no dejan de ser significativos, pues indican la pérdida de trascendencia de la tradición inca en la vida de Hernán. Es como si el tesoro y el panteón de los incas hubieran quedado si no en el olvido, relegados a un plano emocional, tal vez inconciente, pero ya sin la fuerza de motivar la lucha por el mundo indígena por encima de otros deseos y necesidades. Hernán, en la segunda parte de la novela, ha cambiado totalmente sus prioridades emocionales: Rosa, la criolla, es la que motiva su hacer y su sentir. Sin embargo, el espacio del tesoro y del panteón van a volver, como una especie de vuelta de lo reprimido, en el drama con el cadáver de Rosa.

El Manchay Puytu

Cuando Hernán cree haber perdido el amor de Rosa, uno no puede dejar de preguntarse porqué abandona su misión de liberación y se convierte en cura. ¿Es que la decepción amorosa es más fuerte que la promesa hecha a la madre poco antes de que ella muera y que parecía haber dado un sentido a su existencia como sujeto histórico? Este cambio es parte del hiato entre la primera parte de la novela y la segunda, entre la formación de Hernán como mestizo y el romance con Rosa. El amor a Rosa prima sobre el juramento hecho a la madre y la continuación de una tradición indígena. Aquí se revela la escisión del protagonista, entre lo indio y lo criollo. Y sus acciones muestran claramente que él no tiene más opción emocional que buscar y amar el mundo criollo.

Al romperse la relación entre Hernán y Rosa —la posible historia de un héroe que triunfante reconciliaría los dos mundos que habitan en su alma: la promesa a la madre india y el amor a la mujer criolla—, la historia del protagonista

queda reducida a una tragedia romántica e individual. La decepción amorosa es tan fuerte que Hernán abandona y descuida las promesas a la madre y busca refugio en la iglesia para paliar su pena por Rosa. Pero, cuando se produce el reencuentro entre ambos y, burlando los planes de Ramírez, se van a vivir cerca al Cuzco, Hernán y Rosa inician una breve etapa de felicidad que, significativamente, Gorriti la sitúa en un ambiente indígena: el valle del Urubamba, valle sagrado de los incas. Esta felicidad se corta abrupta y violentamente por la intervención de Ramírez que no puede permitir ser abandonado por Rosa. La muerte de Rosa a manos del español desata el drama interno de Hernán. La muerte de la amada es un hecho que él no puede procesar emocionalmente. Debiendo sufrir los procesos de duelo y separación interna del objeto de amor, la psiquis del protagonista se desordena y encuentra una forma extraña para aliviar su dolor: no abandonar el cadáver, mantenerlo como si Rosa estuviera viva en su cuarto y también en su alma. Así, Hernán convierte su morada y a sí mismo en una tumba.

Ahora bien, este final de la novela, a pesar de sus tonos macabros y aterradores, no es una sorpresa en un texto tan lleno de referencias a muertos y panteones. Recordemos que las narraciones del padre de María y la de ella misma ocurren casi en el momento de sus muertes, que el tesoro está enterrado junto con los reyes incas muertos, que Hernán debe repatriar los restos de su madre y que Ramírez simula la muerte de Rosa. Cuando Rosa muere, Hernán ha heredado de su madre una serie de relatos y promesas estrechamente relacionadas con la muerte, pero de la muerte tal cual se la vive en el mundo indígena. A esto hay que añadir el extraño pedido que Rosa, presintiendo su muerte, le hace a Hernán:

¡Hernán! ¡dime si mis presentimientos [de muerte] no me engañan, llevarás el despojo de la que amaste a cualquier sitio que habitéis; júrame identificarme con tu existencia, aunque la muerte haya arrebatado mi alma, y no sepultarme en esa tierra tan húmeda y fría, donde no podrá llegar tu mirada! (55)

Rosa le pide a Hernán que lleve su cadáver con él y dentro de él, que su “existencia” se “identifique” con ella ya muerta. Más aún, Rosa desea “dormir” como la madre del protagonista: “¡Oh! Si como tu madre pudiera dormir mi último sueño cerca de ti!” (55). Para un personaje que se construye tan fuertemente por los deseos del otro, especialmente de la madre, estos pedidos de Rosa son más que un simple requerir, son una demanda imperativa. Demanda que se hace irrechazable pues Hernán ha creído ver en Rosa un sustituto de la madre: “tú a quien ella me ha enviado del cielo para reemplazarla en la tierra” (29). El problema para Hernán es cómo cumplir este pedido de Rosa. ¿Podría olvidarlo como al juramento de libertar a los pueblos indígenas? Ciertamente que no. ¿Podrá cumplirlo como lo hizo con el pedido de su madre de ser enterrada en el Perú? Lo va a intentar, pero el pedido de Rosa es más difícil de llevar a cabo.

De alguna manera la demanda de Rosa, que implica el de la madre y tiene toda la fuerza de esta autoridad, es imposible de cumplir: ¿cómo vivir con un cadáver, cómo identificarlo con la existencia de uno mismo? Esta demanda imposible es la que origina el desequilibrio emocional de Hernán. En las acciones de Hernán con el cadáver de Rosa se pueden distinguir dos movimientos opuestos: por una parte, el intento de cumplir con el deseo de Rosa, enterrarla dentro de él mismo, vivir con la muerta; por otra, superar esa dependencia

del cadáver, sublimar esa muerte para liberarse de ella, por medio de la fabricación de la quena y de la música del Manchay Puytu.

Con la escena final de *La quena*, Gorriti pone en escena uno de los mecanismos más estudiados por el psicoanálisis: el duelo y la melancolía. Estos mecanismos están relacionados con la reestructuración del ego después de la pérdida de un objeto amado. Como se sabe, el duelo sería el tiempo necesario para aceptar la desaparición de un objeto amado y reestructurar el yo que ahora debe vivir sin ese objeto como parte suya. La melancolía, al contrario, es no poder o no querer aceptar esa pérdida, ni poder llevar adelante la consecuente reestructuración del ego.¹⁰ Desde este punto de vista, la narrativa de *La quena* al describir un personaje que se niega a enterrar un cadáver muestra claramente el nacimiento de un proceso de melancolía, un “extraño duelo” (86) como lo define la narradora misma. Por eso, su insistencia al final de la novela en la dimensión melancólica de la melodía: para aquellos que la escuchan y que tienen alguna pena “el dolor se agrandará en vuestro pecho hasta romperlo” (87). La tragedia de Hernán es que al cumplir el deseo de Rosa, identificado ahora con el de la madre, se condena a la melancolía. Las palabras de Rosa lo encierran en el mundo de los cadáveres enterrados dentro de uno, a los que trata como si estuvieran vivos. Imposible y trágico esfuerzo el de Hernán, mantener lo muerto con vida, no poder salir del laberinto en el que se ha convertido la vida y la muerte a raíz de las demandas y deseos de las mujeres que ama. Esta ambi-

¹⁰ El texto clásico sobre duelo y melancolía es “Duelo y melancolía” de Freud.

güedad es demencial y es quizás la dimensión más atroz de la condición mestiza. Situado entre dos mundos culturales, el mestizo se ve, además, forzado a mediar entre el mundo de la vida y el de la muerte, tanto en términos individuales como sociales.

En efecto, ¿acaso no es la fijación con el cadáver de Rosa analógicamente una fijación con la cultura inca que se encuentra en proceso de descomposición? Mientras la cultura española que es la cultura de los criollos (y de Gorriti) es claramente dominante, la de los incas sólo puede sobrevivir en subterráneos y en leyendas de un futuro de liberación y cada vez más degradados. Cuando María entra por primera vez a la ciudad subterránea donde se hallan el tesoro y las tumbas de los reyes incas, encuentra una diferencia marcada entre aquellos monarcas que murieron antes de la llegada de los españoles y los que fenecieron posteriormente. Las tumbas que pertenecen a los incas, desde Manco Capac hasta Atahuallpa, resplandecen. En cambio, “después de los monarcas, veíanse a sus descendientes, formando un triste contraste sus miserables andrajos con los resplandecientes sarcófagos en que yacían” (49). Hernán, en el momento en que pierde a Rosa y se inicia su melancolía, parece continuar la tradición de los descendientes de los incas: mantener un mausoleo secreto en el que se guarda un tesoro que es una esperanza de futuro. Así como el padre de María y otros nobles incas se convirtieron en los guardianes de un tesoro y de un cementerio, Hernán, el último descendiente de esos incas, se instaure ahora como el guardián de un cadáver y de un tesoro: el de su amor. Pero su guardia está desfasada pues los objetos que guarda no pertenecen a ninguna cultura ni a ninguna historia. La muerta que guarda no es una noble inca, es una criolla, y el tesoro no es oro que serviría para

desarrollar una etapa utópica de la humanidad, es apenas un desarreglo emocional. Los objetos, lugares y finalidades originales del guardián de la tradición inca se han desvirtuado. El último descendiente de los incas, este mestizo fuertemente dividido en su pertenencia a los mundos indios y criollos, trágicamente atrapado en un no-lugar entre la vida y la muerte, vive en el desamparo interior y en la soledad cultural.

Si pensamos en la importancia de los rituales de entierro para lograr una relación saludable con los seres amados y perdidos, podemos vislumbrar el desamparo y soledad de Hernán. El conflicto imaginario del mestizo es no tener un espacio donde enterrar a Rosa ni saber a donde pertenece su alma. Por una parte, en la tradición católica, ni él ni Rosa podrán tener entrada en un camposanto pues han cometido sacrilegio y, en consecuencia, tampoco podrán alcanzar el cielo cristiano. Por otra parte, en la tradición indígena, Hernán parece haber perdido la memoria y/o el acceso a la ciudad de los muertos donde sus abuelos están enterrados. Además, ¿tendría Rosa legítima cabida en ese mausoleo al no ser india? ¿Bastaría su deseo de ser enterrada junto con la madre para que Hernán pueda llevarla al subterráneo del tesoro? Posiblemente no. Por eso Hernán no encuentra más tumba para Rosa que su cuarto y su propia alma. Hernán se encuentra sin un cementerio donde enterrar el cuerpo de su amada y sin un más allá donde habite su alma.

A esta confusión entre vida y muerte, a esta imposibilidad de encontrar asidero en las dos culturas que forman su imaginario, el mestizo sólo encuentra posibilidad de alivio en el hecho estético.

El fémur-quena

El final de la novela nos deja con dos elementos: uno, la memoria de la historia de amor entre el mestizo y la criolla que “ni los años, ni los omnipotentes rayos del Vaticano han podido borrar” (86); y el otro, la melodía del Manchay Puytu. Estas son las dos dimensiones de un mismo hecho: la imposibilidad de una resolución social y de un amor feliz interracial en el paso de la colonia a la república. Para las naciones andinas que empiezan su desarrollo en la época de la escritura de la novela, Gorriti propone esta historia de amor como algo imborrable, como una parte esencial de su forma de imaginar el amor, al menos, entre un mestizo y una criolla. Siguiendo las tendencias propias de la visión del siglo XIX, en el afán de rechazar a España y construir nuevas naciones¹¹, la colonia sólo podía ser vista como una estructura social que imposibilitaba las armonías sociales. Como Sommer muestra en su ya clásico *The National Romances of Latin America*, la novela del siglo XIX alegorizó los conflictos sociales por medio del romance amoroso entre personajes de clases sociales diferentes. Gorriti parece estar más interesada, por lo menos en el momento de la escritura de *La quena*, en mostrar la imposibilidad del mestizo de ser un líder en la independencia de las nuevas naciones, papel reservado a los criollos. Estos, como la clase dominante en las nuevas repúblicas, podrían solucionar el conflicto social, racial y de clase que se hereda de la colonia. Ese papel protagónico de un grupo social que no es el de los mestizos y, que históricamente fue el de los criollos, queda legitimado por la

¹¹ Un estudio interesante sobre el tema es *La invención política: Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX* de Marie-Danielle Demélas.

memoria imborrable de la historia de Hernán: la imposibilidad de la alegoría histórica y amorosa en la novela mestiza.

Pero, junto con este relato de un fracaso histórico/ literario, al final de la novela queda la quena y su melodía, con su fuerte connotación melancólica. Es notable que la dimensión emocional de esta historia esté inscrita en símbolos de la cultura inca. La quena y la melodía del Manchay Puytu vienen, como se sabe,¹² de la cultura quechua. Esto es apropiado pues la pérdida que se sufre, como hemos visto, es la del mundo inca. Por lo tanto, su lamento debe ser un elemento de la cultura quechua. Pero si bien la quena y la melodía son expresiones de una melancolía cultural por la pérdida del mundo inca, también son expresiones del drama individual de Hernán.

En su *Black Sun*, Kristeva muestra varios momentos en la historia del arte y la literatura de Occidente donde el sujeto ante la pérdida de todo sentido y enfrentado a la muerte como único fin, encuentra que el arte podría devolver sentido a la vida. Por ejemplo, Nerval en su famoso soneto “Le soleil noir de la melancholie”, se pregunta si habiéndose salvado dos veces de la muerte por la pérdida de sentido de la

¹² La aparente intención de Gorriti al escribir *La quena* es narrar la leyenda del origen de este instrumento andino. Pero no hay ninguna leyenda tradicional que narre esta leyenda como lo hace Gorriti. Tampoco el Manchay puitu es una leyenda del origen de la quena. Igualmente, la etimología que la escritora sugiere (pena de amor) para la palabra quena no es correcta. La pretensión del texto de Gorriti parecería ser inventar la leyenda a partir de su novela, y no al revés. Es decir, no se trata de reescribir una leyenda sino de crear una leyenda basándose en el tema popular y oral del Manchay puitu y en su propia ficción. Este es un acto narrativo con intención fundacional, muy propio del espíritu de construcción nacional de la época. En cuanto a la melodía del Manchay Puytu, es un yaraví (tonada) de origen indígena, conocido actualmente como “Dos palomitas”.

vida, la poesía lo salvará una tercera vez y evitará que caiga en una melancolía tal que lo lleve sin remedio a la muerte. Por algo similar parece interrogarse Gorriti en *La quena*. Pero la pregunta de la escritora es un tanto diferente. Su pregunta es si la sublimación de una historia trágica por medio de la música puede conjurar una imposibilidad histórica y amorosa. La melodía del Manchay Puytu no parece ser una salvación de la melancolía ni de la muerte. Es que esa melodía nace de un cadáver, de un hueso. En realidad no es un arte que sublima, es un canto que ahonda la desgracia. El Manchay Puytu no es una historia a contarse sino una voz a escucharse, la de la muerte. Por eso cierra la novela, es un eco lastimoso de una tragedia cuya narración ha terminado. De ahí que la melodía tiene un extraño poder sobre los seres que llevan una pena: ese “poder terrible, que como un espejo mágico os hará ver de nuevo todo lo lúgubre de vuestro pasado; desvelará a vuestros ojos la pálida imagen del siniestro porvenir, y el dolor se agrandará en vuestro pecho hasta romperlo” (87). Melodía que es una forma de la muerte, de la desesperanza total que no encuentra salvación ni el futuro ni el pasado; canto de la muerte, pues es la tonada que nace de un cadáver. La conjunción cadáver y pena de amor es lo que posibilita que la muerte misma tenga una voz, como de sirena para los que tienen oídos (los que tienen el corazón adolorido) para escucharla. Esta es la dimensión poética del texto: dar una voz al hecho mismo de la muerte. No es la voz de Hernán, ni la de Rosa, es la de la muerte que ha perdido su paz, la que no tiene un cementerio o un panteón donde descansar. Es la muerte que se ha vuelto errante y que busca alojarse en aquellos pechos abiertos a su llamado para “romperlos”. Es una muerte que no encuentra su “chullpa”, su momia inca, ni su camposanto cristiano. Mucho tiempo

deberá pasar para que dicha muerte nacida de una historia colonial, de imposibilidades sociales y personales tal como lo relata Gorriti, encuentre su lugar en el mundo de la vida de los pueblos andinos.

CAPÍTULO II
MUERTE DEL PADRE Y DESEO DE LA CHOLA
LA CHASKAÑAWI DE CARLOS MEDINACELI

La Chaskañawi (1947) de Carlos Medinaceli (1898-1949) es una obra conservadora. Al menos, así lo ha señalado la crítica. Antezana, en el mejor análisis que se ha hecho de esta novela, muestra que la vuelta de Adolfo a su pueblo y la unión con la Chaskañawi, a pesar de la explícita trasgresión social, es la reconstitución de lo que el crítico llama una estructura social “original” relacionada con la estratificación social estamental colonial. Igualmente, Villena llama a su estudio sobre esta novela “El gesto del corregidor”, en una clara alusión a la dimensión ideológica colonial del texto. Hay, sin embargo, una dimensión no conservadora en la novela y que apunta a una nueva formación social que está más allá de la estructura “original” de apariencia colonial. La novedad social que la novela busca representar se origina en el convencimiento de Medinaceli de la necesidad de modernización del país, la que debería pasar por una nueva función y posición del indio. Novelísticamente, ese proce-

so de modernización pasa por dos procesos. Por una parte, la búsqueda de una nueva novela que podría representar lo esencial de la nación. Para ello, la escritura misma debe resolver su relación con sus orígenes sociales y los de su tradición idealista. Esto es lo que pone en escena una escritura novelesca que se origina en la muerte del padre.

Por otra parte, *La Chaskañawi* pone en escena uno de los personajes más novedosos tanto de la vida social boliviana como de su literatura: la chola.¹ No por su obviedad hay

¹ El origen de la palabra cholo es colonial y aparece junto con una serie de vocablos que tratan de crear categorías raciales. Hoy, en el área andina, es sinónimo de mestizo, con connotaciones negativas o positivas según el sujeto que la use. Durante el siglo XX fue más bien un epíteto despectivo. Vale la pena leer lo que dice el Inca Garcilaso de la Vega en su *Comentarios* sobre el origen de las palabras español, criollo, cholo, mestizo:

Es así que al español o española que va de acá llaman *español* o *castellano*, que ambos nombres se tienen allá por uno mismo, y así he usado yo de ellos en esta historia y en *La Florida*. A los hijos de español y de española nacidos allá dicen *criollo* o *criolla*, por decir que son nacidos en Indias. Es nombre que lo inventaron los negros, y así lo muestra la obra. Quiere decir entre ellos negro nacido en Indias; inventáronlo para diferenciar los que van de acá, nacidos en Guinea, de los que nacen allá, porque se tienen por más honrados y de más calidad por haber nacido en la patria, que no sus hijos porque nacieron en la ajena, y los padres se ofenden si les llaman criollos. Los españoles, por la semejanza, han introducido este nombre en su lenguaje para nombrar los nacidos allá. De manera que al español y al guineo nacidos allá les llaman *criollos* y *criollas*. Al negro que va de acá, llanamente le llaman negro o guineo. Al hijo de negro y de india, o de indio y de negra, dicen *mulato* y *mulata*. A los hijos de éstos llaman *cholo*; es vocablo de la isla de Barlovento; quiere decir perro, no de los castizos, sino de los muy bellacos gozcones; y los españoles usan de él por infamia y vituperio.

A los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman *mestizos*, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos

que pasar por alto que la novela lleva en el título la palabra “chaskañawi”, el sobrenombre de la protagonista, la mestiza Claudina García. La novela es un intento por representar las dimensiones individuales y sociales de este personaje, y es, además, una indagación por el deseo femenino y la respuesta a este deseo por parte de un narrador masculino.

Entre la muerte del padre y la representación de la chola, se desarrolla la escritura de Medinaceli como el intento más logrado de formulación de las nuevas relaciones individuales y sociales en la Bolivia de la primera mitad del siglo XX.

Una contextualización biográfica

Para mejor entender y discutir la muerte del padre como motivación de la escritura de Medinaceli, una referencia a la

en indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él. Aunque en Indias, si a uno de ellos le dicen “sois un mestizo” o “es un mestizo”, lo toman por menosprecio. De donde nació que hayan abrazado con grandísimo gusto el nombre *montañés*, que, entre otras afrentas y menosprecios que de ellos hizo un poderoso, les impuso en lugar del nombre *mestizo*. Y no consideran que aunque en España el nombre *montañés* sea apellido honroso, por los privilegios que se dieron a los naturales de las montañas de Asturias y Vizcaya, llamándose a otro cualquiera, que no sea natural de aquellas provincias, es nombre vituperoso, porque en propia significación quiere decir: cosa de montaña, como lo dice en su *Vocabulario* el gran maestro Antonio Lebrija, acreedor de toda la buena latinidad que hoy tiene España; y en la lengua general del Perú, para decir *montañés* dicen *sacharuna*, que en propia significación quiere decir salvaje, y por llamarles aquel buen hombre disimuladamente salvajes, les llamó *montañés*; y mis parientes, no entendiendo la malicia del imponente, se precian de su afrenta, habiéndole de huir y abominar, y llamarse como nuestros padres nos llamaban y no recibir nuevos nombres afrentosos, etcétera. (424)

biografía del autor no deja de ser pertinente. Aunque algunos comentaristas han insistido en que *La Chaskañawi* no es una autobiografía (Castañón Barrientos, entre otros), es casi imposible no reparar en los rasgos autobiográficos de la novela. La localización geográfica, San Javier de Chirca, escenario de la novela, podría ser una representación bastante fiel de Cotagaita, el pueblo donde sus antecesores tuvieron haciendas y donde vivió su padre, o de Chocloca, pueblo (aldea la llama Medinaceli) en cuyas cercanías vivió y a la que describe con estas palabras: “¡Chocloca!... Quietud de tarde, soledad de aldea”. (*Páginas* 60). Compárese esta expresión con el “Tarde sol, paz de aldea”, con que comienza la novela, y la similitud salta a la vista. Si del pueblo pasamos al padre de Medinaceli, es innegable que la imagen del padre de Adolfo, el protagonista masculino de la novela, está tomada del mismo padre del autor. Leamos lo que dice el escritor de su padre:

Aquí [Vichacla] he venido por tres razones: 1.- Visitar, de muchos años, a mi padre. Es un tipo curioso de “español atávico” injertado en la tierra india, pero tiene la cualidad que dice Franz Tamayo, (en *La Pedagogía Nacional*), de *eugenés*: es un hombre fuerte, flaco, nervudo: tiene 78 años, pero no sufre de ningún achaque, tiene, desde luego, mejor vista que yo para montar a caballo y andar por playas y serranías, correr el ganado en monte, cuando pone “rodeo” o pasar el río cuando está de crecida, está en su elemento. Tiene un sagrado horror a los libros. Ha tenido la suprema felicidad de no haber leído nunca un editorial de periódico. (*Atrevámonos* 282)

La posición del padre de Medinaceli es clara: es la antípoda del hombre de letras. El padre del escritor es el “español

atávico” de salud proverbial y que unido a la naturaleza se opone a todo lo que es cultura y civilización. Esa posición es una oposición extrema: de un lado el padre que nunca lee, del otro el hijo intelectual que sólo lee. Esta relación es muy similar a la de Adolfo con su padre en *La Chaskañawi*, donde las referencias a la vitalidad del padre son variadas y se oponen a la descripción del protagonista, siempre deambulando entre debilidades y sentimientos de impotencia. En otro texto, Medinaceli describe a su padre como de “voluntad fuerte” (*Atrevámonos* 86) casi las mismas palabras con las que se define al padre de Adolfo en la novela: hombre de “voluntad férrea”. Emilio, el hermano de Medinaceli, se refiere a otro aspecto de la vitalidad del padre de Medinaceli que también se refleja en la novela:

 Mi padre, Francisco Medinaceli Villegas, era muy ocu-
 rrente, llamaba “empachados” a los afectados y serios. Bebía
 solamente en las fiestas o invitaciones aunque fabricaba
 los mejores vinos y singanis en su falca y destilería. ... En
 las fiestas de carnaval encabeza él la pandilla de las choli-
 tas decentes, con la más guapa de ellas, y así entraba con la
 pandilla a la plaza principal llamada “general Medinaceli”.
 (*Atrevámonos* 85)

Este aspecto de fiesta, alcohol y carnaval propios de la vida en los pueblos bolivianos y que eran parte de la vida del padre de Medinaceli se trasladan a la novela de forma por demás explícita. Pero la función del padre, el ser productor de bebidas alcohólicas, se desplaza a la protagonista de la novela, Claudina. Igualmente el control que ejerce el padre sobre su beber (sólo en fiestas) aparece al final de la novela como parte esencial de la relación Adolfo-Claudina. Estos rasgos son importantes para comprender el proyecto ideo-

lógico que se revela al final de la novela, como veremos más adelante.

Hablando de la construcción del personaje Claudina, el mismo Medinaceli indica que se origina en una “chola de mi provincia, cuya psicología me es más diáfana” (*Estudios críticos* 235). Esta chola, según aclara el hermano de Medinaceli, fue, lo que éste llama, una “chola decente” de Cotagaita:

La ‘*Chaskañawi*’ de la novela era hija de un caballero decente, Carlos Villegas Medinaceli, nieto legítimo del general por madre. Ella se llamaba Clorinda Villegas Gallo. Era morena pálida, de buenas formas, ojos verdes claros, rasgados —de ahí el apelativo— pestañas abundantes y encrespadas. (*Atrevámonos* 85)

Si bien esta mujer habría sido el modelo para la protagonista de la novela, la experiencia del encholamiento fue algo que vivió el propio Medinaceli. Su hermano Emilio relata:

Carlos tuvo una compañera sucrense, mujer del pueblo por dos años. De julio de 1940 a abril de 1942 en La Paz y en Sucre. Ella había conocido, de niña, y gracias a su padre, a todos los personajes literarios de la ciudad y sabía apreciar el talento y la cultura de Carlos. Lo cuidaba y atendía muy bien, al estilo chuquisaqueño. Era sola, sin hijos. No tuvo relaciones con la familia ni con mi madre. Era alta, de regular fisonomía, de nariz bien perfilada y de ojos negros. (*Atrevámonos* 379)

A está mujer la llamaban la Orpintón por su elevada estatura, según Antonio Paredes Candia (*Atrevámonos* 379). Con ella, Medinaceli se fue a Sucre, donde “por calles y plazas se le veía del brazo de una chola, de una legítima hija del pueblo. Paseaba imperturbable su amor irregular” (*Atre-*

vámonos 372), en decir de Carlos Morales y Ugarte. Esto provocó una fuerte reacción de las clases altas de Sucre, “haciendo bramar de ira a la nobleza criolla, a la aristocracia de Huanchaca, que todavía perduraba con algunos retoños fracasados e insignificantes” (*Atrevámonos 372*). Tanto la familia como los amigos de Medinaceli que recuerdan esta relación de encholamiento, coinciden en afirmar lo benéfico que era esa mujer para el escritor, pues era una verdadera relación de amor, con gran entrega por parte de ella. Medinaceli que era un alcohólico, pudo controlar su dependencia mientras ella estaba con él. Un poco lo que le pasa a Adolfo al final de la novela, cuando Claudina controla el beber de su pareja. Pero esta compañera² de Medinaceli murió el año 1942 y el escritor sufrió una profunda crisis emocional que lo llevó nuevamente a beber sin medida. Como dice Morales: “sin sostén, sin apoyo, falta de la mano dominadora, se hundió en el desaliento, en el desarreglo de las costumbres y en el paraíso del tóxico, que al minar su organismo iba a conducirlo a la tumba” (*Atrevámonos 372*). La imagen más elocuente de esta crisis emocional la da Gunnar Mendoza:

Un día que me hallaba en el correo, vi en una esquina semi-escondido, como si no quisiese hacerse ver, a Carlos Medinaceli. No se había rasurado algunos días y su ropa también lucía arrugada y descompuesta. Me llamó con timidez y me

² Significativamente, ninguna de las memorias de familiares o amigos de Medinaceli mencionan el nombre de esta chola. Esto señala a la resistencia de la clase social de Medinaceli a aceptar a una chola como parte de su entorno. Y señala también la fuerza de la trasgresión del texto de Medinaceli al hacer a una chola protagonista de su novela y, más aún al hacerla una protagonista triunfante.

dijo: La mujer que me acompañaba ha muerto. Ahora ya podemos estar. (*Atrevámonos* 380)

Un último rasgo biográfico que vale la pena anotar es la forma en que Medinaceli se ve a sí mismo, poniendo el énfasis en la raza y la estirpe:

En cambio, los que poco o nada tenemos de indio, los que por nuestra malaventura somos un retoño enteco y reseco del viejo tronco hispano que está agonizando en América, esos, resultamos ajenos al paisaje y vivimos con un alma sin tierra donde adherirnos, con anhelos de otros clima de la cultura. Cargamos en el espíritu todo el quebranto de nuestra desventura étnica y, fatalmente, nos sentimos con algo malogrado: hemos nacido condenados al fracaso. No nos queda otra cosa que la resignación inerte ante la vida derrotada. (*Páginas de vida* 339)

Esta es una descripción muy parecida a las que hace de Adolfo a lo largo de la novela: fracasado, derrotado, alienado de la tierra paterna. Esta imagen de sí contrasta con la mencionada del padre, como la de un ser vital. Es interesante notar que Medinaceli sintió que su única ligazón real a la tierra era su padre. Mirándolo trabajar en su chacra, confiesa: “Lo admiro como a un tesoro; como al único bien que me queda en la vida. Es el lazo más fuerte que me liga a la tierra” (*Atrevámonos* 86).³ Sin duda, Medinaceli sintió una gran admira-

³ A pesar de estas coincidencias entre la vida y la novela de Medinaceli, un dato no deja de llamar la atención. Según carta del propio Medinaceli a su amigo José Enrique Viaña, *La Chaskañawi* ya estaba terminada en 1932 (*Atrevámonos* 238). Su historia de amor con la Orpintón ocurre entre 1940 y 1942. Su padre y su madre mueren en 1945. Parecería que la novela no copia estos hechos, sino que los prefigura. Es como si la escritura de la

ción y un profundo respeto por su padre, de dimensiones, diríamos, casi míticas. Hasta se podría pensar que Medina-celi ha debido ver a su padre como a un verdadero patriarca, origen de una vida familiar orgánicamente ordenada por esa presencia patriarcal. Y esta visión del padre es la que parece haberse trasladado a la novela como una de sus motivaciones escriturales.

Paternidad y escritura en escena

Mas, a cada momento pasaba, flotando, el recuerdo subentendido de don Ventura. Vagaba su espíritu, su voluntad férrea, en cuanto había en las cosas de la casa. En cuanto pasaba en el espíritu de los suyos. Había sido tan fuerte siempre, tan trabajador. Tan hombre. (9)

Esta es la primera mención que se hace en *La chaskañaw* del padre del protagonista. Esta descripción del padre recientemente muerto, como un recuerdo y un espíritu, cuya voluntad férrea parecería mantener todavía su dominio en la casa y en los espíritus de los suyos, inicia la trama novelesca, pero también es una imagen del origen de la escritura misma de Medina-celi. Recordemos que la novela se abre con una clara referencia literaria, el recuerdo de un verso. A ese recuerdo de origen indefinido, un verso leído

novela le hubiera permitido vivir lo que vendría después. Quizás de alguna manera ya sabía que la muerte del padre destruiría el orden en el que vivía, y que la única salvación a su vida sin ese orden y presa del alcohol sería el amor de una mujer chola. De ahí la significación de un hecho que marca la diferencia entre la novela y su vida: la muerte de la Orpintón que no coincide con el final feliz de la novela, donde Adolfo y Claudina están unidos y han formado una familia.

en alguna parte, como indica el narrador, se le une este otro recuerdo, el del padre, también de alguna manera indefinido, “subentendido”, vago como un espíritu. Entre ese verso inicial que se prolonga como el texto de la novela y la condición ambigua del padre —ausente (muerto) y presente (permanente espíritu)—, se erige un escenario donde se desarrolla el drama de una escritura errante que ha perdido un *logos* que la acoja.

La chaskañawi es, obviamente, una novela de retorno a los orígenes. La vuelta al pueblo, la memoria del padre, la reconexión con la madre así lo muestran, pero éste no es un simple retorno, sino una confrontación interna con el significado y valor del suelo natal, de la tierra familiar. Esta confrontación interna se origina en la diferencia de personalidad que siente el hijo frente al padre. La omnipotente imagen del padre es aun más problemática al ser la de un ausente, pues adquiere una autoridad imaginaria muy fuerte, una “voluntad férrea” incontestable. El dilema del hijo es qué hacer frente a ese vacío dejado por el padre pero que todavía está ocupado por su presencia fantasmal. Su respuesta inicial es desentenderse del requerimiento familiar natural: el tener que ocupar el sitio del padre. El proyecto inicial de Adolfo es estar en el pueblo sólo por quince días. No está de ninguna manera interesado en asumir el rol del padre. Menos aún percibiéndose a sí mismo en las antípodas de su progenitor, sintiéndose decadencia y debilidad frente a un padre vital y fuerte. Sin embargo, los planes de Adolfo, de volver pronto a Sucre a continuar sus estudios, se van a alterar con la aparición de Claudina García, la Chaskañawi, la chola de la que se va a enamorar. Pero este quedarse en el pueblo tiene que ver no solamente con la aparición de Claudina, sino con aquello mismo que

lo impulsa a irse de su pueblo: su propia percepción de ser un espíritu decadente.

Adolfo no puede estar en el pueblo de la misma manera que cuando el padre estaba vivo. Desde las primeras páginas de la novela hay la sensación de que Adolfo ha perdido la familiaridad con su pueblo y debe hacer un trabajo de reconocimiento del mismo. Tanto por su ausencia en Sucre, como por la muerte de su padre, para el joven protagonista tanto el pueblo como su vida y la de su familia han perdido su orden, el orden que se fundamentaba justamente en su padre. Adolfo se va quedando en el pueblo, atrapado en sus propios deseos, los que parecen haber perdido todo marco de inhibición. Así su vida de alcohol y de fiesta como las relaciones amorosas con Julia y con Claudina se despliegan con toda libertad. Adolfo se distancia más y más de las reglas sociales que rigen la vida del pueblo, y de las que su padre —fundador y estirpe noble de la comunidad de San Javier de Chirca— era una de sus referencias paradigmáticas. La estadía de Adolfo en el pueblo se presenta como un errar sin propósito fijo, probando y descubriendo las relaciones sociales del pueblo. De ahí que el esperado comportamiento de un hijo de don Ventura sea sólo parcialmente el apropiado. Si, por ejemplo, después de violar a Julia, decide casarse con ella, como corresponde a un caballero de su clase, esto no dura mucho pues su amor por la chola Claudina lo lleva a romper con las normas, y abandonar a la señorita de buena familia. Las trasgresiones del protagonista a las normas del pueblo se suceden —tanto las trasgresiones limitadas y codificadas por la misma vida del pueblo⁴ como las que rompen

⁴ Antezana explica que las relaciones trasgresoras carnavalescas son parte de la vida “normal” del pueblo. Enamorar a una chola, por ejemplo,

con toda norma— como forma de hacerse partícipe de la vida del pueblo. Y estas trasgresiones que, en principio, se las podría atribuir a su carácter débil, a su alcoholismo o a su amor por Claudina, en realidad son posibilidades abiertas por la muerte del padre. La ley social que representaba el padre se ha debilitado y por eso para Adolfo el pueblo es, en gran medida, un espacio de libertad.

Ahora bien, esa libertad es también la que experimenta el narrador. Como ya dijimos, la muerte del padre inaugura dos procesos: las acciones de la novela y la escritura de la misma como literatura. El recuerdo de Adolfo de los versos iniciales con que se abre la novela son una aseveración del narrador, una declaración de principios del acto de narrar mismo, del ser literatura, es decir, pura escritura.⁵ Ese recuerdo literario es una forma de inscribir el proyecto de escritura del texto como lo que es toda literatura: una (re)elaboración de significaciones. Como dice Antezana, en la novela, “ninguna inscripción es estática, todas ellas están en constante movimiento, y, el desplazamiento de unas incide sobre la situación de otras” (130). Para mejor entender esto, vale la pena analizar un poco más de cerca la relación entre la muerte del padre y la libertad de circulación de significaciones en la novela.

sería normal y aceptado por todos los grupos sociales, aunque no se lo diga públicamente. Antezana llama texto “original” al modelo social que contiene tanto la norma como la trasgresión. “Es decir, una serie de trasgresiones son sólo aparentes, en rigor, están comprendidas como parte del juego ‘original’” (138).

⁵ Antezana ya ha notado este rasgo de la novela. El crítico dice en referencia al comienzo de la novela que se abre con la demarcación del pueblo: “Desde esta primera inscripción, *La Chaskañawi* trasunta su naturaleza literaria. La primera oración inscribe un *verso* que es un (el) lugar” (131).

La oposición padre e hijo, además de oponer vitalidad a decadencia, se presenta también como la de la oralidad ante la escritura. Adolfo, sabemos, es un estudiante en camino de ser un letrado. Que éste está fuertemente marcado por una cultura de la escritura es evidente: estudia en Sucre, la ciudad más colonial y tradicional boliviana, sus vivencias personales lo remiten constantemente a referencias culturales, se siente un ser decadente como escritores franceses o alemanes. Su padre, en cambio está mucho más cercano a una vida campestre y sin referencias culturales en la misma manera en que Medinaceli describe a su padre, tal como ya señalamos. Ahora bien, esta oposición, entre un padre vital e iletrado y un hijo decadente y letrado se inscribe en una tradición de la cultura de Occidente que se remonta a la concepción de escritura formulada por Platón en sus escritos filosóficos.

En efecto, comentando el mito griego que Platón discute en el *Fedro*, en el que Zeus ofrece el regalo de la escritura a Zamus, rey de los dioses, Derrida explica lo siguiente en relación al desprecio y juicio negativo de Zamus sobre la escritura:

Dios rey no sabe escribir pero esta ignorancia o esta incapacidad dan testimonio de su soberana independencia. No tiene necesidad de escribir, habla, dice, dicta, y su palabra basta. ...

A partir de esta posición, sin rechazar el homenaje, el rey-dios los despreciará, mostrará no sólo su inutilidad, sino también su amenaza y efectos nocivos. Otra manera de no recibir la ofrenda de la escritura. Al hacerlo, dios-el-rey-que-habla actúa como un padre. (112)

Derrida muestra que el origen y el poder del *logos*⁶ (la palabra que ordena, crea, dicta la ley, e incluso es capital) tal como la establece Platón está ligada a esta posición paternal. Ahora bien, el *logos* no es exactamente el padre de la escritura, sino que el poder del *logos* le viene de tener detrás de sí a un padre, el dios rey. En cambio la escritura no tiene padre que la sustente, es huérfana. Como dice Derrida, no es que “el *logos* sea el padre [de la escritura]. Pero el origen del *logos* es su padre. Se diría por anacronía que el ‘sujeto hablante’ es *el padre* de su habla” (113). Por eso, “el *logos* es un hijo, pues, y que se destruiría sin la *presencia*, sin la *asistencia* presente de su padre. De su padre que responde. Por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura” (113). El filósofo francés añade: “La especificidad

⁶ Las connotaciones de la palabra *logos*, en la tradición filosófica de occidente son variadas. En la *Encyclopedia of Philosophy*, leemos: “The Greek term *logos* is multiply ambiguous. The unabridged Greek dictionary gives five and a half long columns of definitions and examples. *Logos* is a noun corresponding to the verb *legein* (say), signifying, among other things, speech, statement, sentence, account, definition, formula, calculation, ratio, explanation, reasoning, and faculty of reason”. ... “Scholars sometimes speak of a change from *mythos* to *logos*; roughly, a transition in expression from storytelling in myths, usually expressed in poetry, to scientific, philosophical, or historical accounts, usually expressed in prose. Philosophers of the sixth century BCE were among the first Western writers to compose treatises in prose. The new medium of expression permitted a more analytic and detached view of things, and it embodied a revolution in thinking about the world. Although *logos* (plural: *logoi*) could signify a story, increasingly *logoi* were taken to be scientific accounts in contrast to *mythoi* “stories” and *epea* “verses” (see Plato *Timaeus* 26e). But for the sophists, a *mythos* can be used to express a *logos* (Plato *Protagoras* 320c)—but only insofar as *logos* is seen as a more basic kind of explanation” (567-570). Derrida la estudia justamente para mostrar las significaciones que tiene en la obra de Platón, como la de ley, orden, capital, en el paso del concepto de mito a *logos* en el pensamiento griego.

de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre” (113). Por eso, “el deseo de la escritura es indicado, designado, denunciado como el deseo del huérfano y la subversión parricida” (114). Más aún, “el estatuto de ese huérfano que ninguna asistencia puede tomar a su cargo recubre el de un *grafein* que, no siendo hijo de nadie en el momento mismo en que llega a la inscripción, apenas sigue siendo hijo y ya no *reconoce* sus orígenes: en el sentido del derecho y del deber” (114).

Esta es la situación que pone en escena *La Chaskañawi*. Y no lo decimos de una forma analógica. Se trata de una verdadera re-posición, re-actualización de la explicación platónica del nacimiento de la escritura, pero que estando sujeta a una nueva época histórica tendrá diferentes consecuencias ideológicas. En *La Chaskañawi*, el narrador y el personaje son las dos caras de una moneda: uno que dinamiza las inscripciones del texto, y el otro que yerra (deambula y se equivoca a la vez) por el pueblo. El deambular de Adolfo por el pueblo —quien siempre está en la calle, en la plaza, encontrándose con amigos, con mujeres, yéndose a los lugares de beber o de fiesta— nace de esta ausencia/presencia del padre. Lo mismo ocurre con la escritura que produce, como ya lo mencionamos también, un libre circular de significados. Estos vagares sólo pueden desarrollarse en/por la ausencia del padre pero requiriendo constantemente su fantasmal asistencia. Incluso la vida de Medinaceli apunta en este sentido, quien sentía que su padre era su lazo más fuerte con la tierra, algo así como el espíritu del terruño. Quizás la consecuencia más extrema de esta ausencia de padre es que Adolfo no reconoce al pueblo como su lugar de pertenencia. Para él, que sólo quiere estar ahí quince días, la vida de pueblo es “matadora”. Adolfo ha perdido el sentido de pertenencia familiar que nacía del padre

y que permitía que Adolfo se sintiera hijo de ese pueblo, de sus costumbres y de sus gentes. En especial, Adolfo ya no reconoce sus “derechos y deberes” como señorito “decente” del pueblo y no cholo ni indio, y es proclive a ser encholado. Ahora bien, ese mismo sentimiento de alienación de Adolfo frente a su lugar de origen familiar es similar al de una escritura que no se reconoce en el *logos* de la novela boliviana de su época.

En el año 1938 Medinaceli publicó *Estudios críticos*, libro que reúne sus trabajos de crítica de literatura boliviana publicados desde su juventud. Un tema recurrente en los trabajos dedicados a la novela es su discusión de la novela nacional. Desde su perspectiva, en Bolivia no hay novela nacional, porque no hay espíritu nacional.⁷ Bolivia es una nación todavía en formación, en opinión del escritor, por lo tanto todavía no hay, entre otras falencias, un boliviano generalizado. Por eso, las novelas escritas hasta esa fecha sólo pueden dar cuenta de fragmentos de la vida nacional, no de su totalidad (*Estudios* 179). Más aún, sólo el género de la novela (y no la poesía, por ejemplo, que Medinaceli la ve como decadente) podría reflejar plenamente el espíritu nacional, “que es lo que ante todo importa” (*Estudios* 180). Este espíritu nacional —que si encarnase literariamente producirá la novela nacional— es lo que funciona en Medinaceli como un *logos*, es decir, como una palabra no escrita que precede a la escritura novelesca y de la cual le vendría su sentido, pero de la cual está separada ya para siempre. Pero es un *logos* que en realidad oculta su verdadera fuente de ser: un dios-rey, al que no se puede mirar, que como un sol puede quemar al que se

⁷ Para un estudio detallado de la crítica de Medinaceli ver mi “Aproximación a la crítica literaria boliviana contemporánea”.

atreva a mirarlo a la cara, como lo pone Platón en el mito de Zeus y la escritura. Ese ser al que no se puede mirar, y del cual el espíritu nacional es el *logos*, no es otro que dos manifestaciones de un pasado ideal, donde las relaciones entre el ser humano y el territorio así como entre el ciudadano y la nación son armoniosas.

Medinaceli está conciente de que vive una época muy orientada por necesidades de modernidad y modernización. Cuando habla de las culturas indígenas, por ejemplo, está claro para él que no seguir la marcha de la civilización es condenarse a ser permanentes colonias y para ello el indio también debe civilizarse (*Estudios* 137-140). Pero esta época es una de transición, un estar todavía en desarrollo. Es el paso de un pasado reciente a un futuro todavía poco definido. Pero ese pasado reciente está sostenido por un origen, donde las relaciones entre habitante y tierra, ciudadano y nación eran armoniosas. Esa armonía la ve en su padre, descendiente de los padres de la patria, los criollos de la república. Pero no de los criollos que ve encarnados en latifundistas, a los cuales critica acérrimamente, sino de los que mantienen los valores de los que lucharon por la fundación de la nación.⁸ En este sentido, el padre de Medinaceli, ese “español atávico”, es decir, ése que ha nacido de la tierra y está atado a ella, es el que simboliza los valores e ideales de la república por ser descendiente de aquellos criollos que lucharon por la independencia de Bolivia. Su abuelo, por ejemplo, luchó

⁸ En este sentido la novela de Medinaceli tendría como referencia intertextual a *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, la novela boliviana más celebrada del siglo XIX. Esta novela es la narración de las memorias de un soldado que luchó por la independencia, de un padre de la patria, quien ahora se dirige a los jóvenes de la nación.

en la decisiva batalla por la independencia que tuvo lugar en la localidad de Tumusla el año 1825. Esos valores de amor a la libertad y amor a la tierra de los Medinaceli están todavía representados en el padre del escritor, pero ya no en el hijo, quien, como hemos visto, se siente cargando toda “la desventura étnica” del que no está ligado orgánicamente a su origen.

Medinaceli mostró un fuerte simpatía por el movimiento indigenista de su época, llamado indianista. Cuando defiende a los escritores indianistas lo hace porque ve en sus trabajos dos actitudes valiosas para la construcción nacional: por una parte, el volcar los ojos a la realidad americana —sobre todo a la indígena en los países andinos. Por eso enfatiza que los escritores ya no deben caer en la ilusión de “creer que vamos a seguir cantando al cisne de Leda y el monte Helicon cuando para eso tenemos al Illimani y al indio” (*Estudios* 124); por otra parte, la formulación de la idea de indianidad, como algo que trasciende la historia y se sitúa en un plano ideal. “Indianidad eterna” la llama Medinaceli, y añade: “La indianidad es una fuerza primordial y permanente, aunque en cada ciclo asuma diversa forma, de la energía de la tierra transvasada al hombre” (*Estudios* 143). Así, los incas, la colonia y la república serían sólo fases de ese indianismo (*Estudios* 143). El movimiento indianista provee a Medinaceli con la otra manifestación de la relación armoniosa entre ser y territorio.⁹

⁹ Sin duda, Medinaceli sigue las ideas indigenistas imperantes en el área andina en esos años. Su relación con los escritores indigenistas del Perú es conocida, sobre todo con Gamaliel Churata, quien participó del grupo Gesta Bárbara fundado por Medinaceli y otros jóvenes escritores. Un estudio interesante del indianismo peruano de la época es el libro de Lauer,

Así pues, los valores bajo las cuales se fundó la nación boliviana y los valores del espíritu eterno de los indígenas alimentan el proyecto de nación que domina gran parte de la ideología de Medinaceli. Sus textos están orientados a la formación de esa nación futura, pero están cimentados en esos orígenes ideales de su familia y del indianismo. Cabe aclarar que en Medinaceli no hay melancolía. Lo suyo no es una añoranza por un pasado ideal perdido e irrecuperable. Es sólo la certidumbre de la imposibilidad social y literaria de dar cuenta de esos ideales de la independencia y del indianismo eterno, lo que a veces se traduce en la vida de Medinaceli en un derrotismo literario. De esos ideales originales que sostendrían el presente y la escritura de su novela, se desprende el *logos* de la escritura de Medinaceli como un imperativo nacional. Por eso afirma enfáticamente que su trabajo crítico nace de un imperativo nacional: “No por aldeano chauvinismo, sino por imperativo nacional, he consagrado mi capacidad de comprensión al estudio de autores y libros bolivianos exclusivamente, prescindiendo de los extranjeros” (*Estudios* 24). El imperativo de la formación de un espíritu nacional que propiciaría a la vez la correspondiente aparición de la novela nacional es el ideal que motiva gran parte de toda la obra de Medinaceli. De ahí su constante preocupación, que aparece en casi todos los artículos que dedica a novelas bolivianas, por la novela nacional, o mejor, por la imposibilidad de ésta al no haber

Andes imaginarios. Lauer señala que este indigenismo, al que llama indigenismo-2, fue un movimiento de criollos que intentó integrar lo autóctono al discurso cultural dominante nacional. Para este crítico, el indigenismo-2 no fue una reivindicación del indio, sino una búsqueda de nuevas direcciones para la cultura nacional.

todavía un espíritu nacional, dada la falta de personajes que representen a la totalidad de la nación.

Fue justamente este imperativo una de las motivaciones más importantes a la hora de escribir su novela. La utilización de la chola como personaje principal de *La chaskañawi* fue resultado de esta motivación ideológica: la busca de un personaje que representara a lo nacional. El indianismo, transmitido por uno de los autores indianistas admirados por Medinaceli, el peruano Uriel García, le entregó el modelo de la chola como posible representante de lo nacional. Comentando *El nuevo indio* del escritor peruano, Medinaceli escribía: “Uriel García en el ‘El nuevo indio’, ha hecho una sabrosa evocación de la chola cuzqueña y ponderado su valor económico y social. Lo de García es una visión sociológica, étnica de la chola; y también es un canto, un ditirambo: lo que falta es la novela de la chola más representativa de la nacionalidad. ... Es comprendiendo eso que quien esto escribe viene esforzándose en dar cima a una novela plebeya en ‘La Chaskañawi’, cuya protagonista es una chola” (*Estudios* 234-235). Así pues, la representación de la nacionalidad por medio de la chola guía la escritura de la novela. Pero esa escritura que necesita de ese apoyo ideológico, de ese *logos* que es la nacionalidad, el espíritu nacional, no puede dar cuenta de lo nacional: “Pero mi personaje tiene el defecto de que no pinta a la chola en abstracto, como un ‘carácter genérico’...” (*Estudios* 235). Personaje defectuoso y, por lo tanto, novela defectuosa: la escritura de Medinaceli, como la escritura de Zeus en el juicio de Zamus al recibirla de regalo, es imperfecta, defectuosa, condenada a ser “exponente de un alma provinciana” y no de una totalidad nacional.

Al inscribir como origen de su novela y de su escritura la muerte del padre, Medinaceli repone en escena este dra-

ma platónico de la escritura tal como lo entiende Derrida. Una escritura por siempre insuficiente de dar cuenta del *logos*, que es para el escritor, el espíritu nacional. Pero en ese intento de representar lo nacional por medio de la chola, Medinaceli introduce una variable que estremece el edificio del *logos* en el que se sustenta su escritura: el deseo del otro, justamente, de la mujer chola.

La Chola Claudina García

De la variedad de posibles temas indígenas y mestizos (por ejemplo: el ayllu, el arte neindio, la incanidad), que ofrece el texto de Uriel García, Medinaceli toma el de la chola. ¿Por qué esta elección de la mujer mestiza como protagonista de la novela? Esta pregunta se podría hacer, por lo menos, a tres de las novelas publicadas en estos años, que tienen como protagonistas a cholos que provocan encholamientos, las que, además, se llaman Claudina. Como señala Romero Pittari en su *Las Claudinas*, una explicación (parcial, sin duda) en referencia al interés en lo mestizo y lo indio en estas novelas se puede encontrar en los profundos cambios sociales que ocurrieron en la primera mitad del siglo XX: revolución federal de 1900 que cambió el centro de poder de la aristocrática ciudad de Sucre a la mestiza ciudad de La Paz; fin de la época de la explotación de la plata y comienzo de la del estaño; predominio del partido liberal en el gobierno nacional. Estos cambios fueron acompañados por la participación de nuevas clases sociales en la vida nacional, las que hasta ese momento habían estado marginadas de la misma. A partir de la participación de indios y mestizos en apoyo a los liberales durante la revolución federal de 1900, estos grupos penetran con extraordinaria fuerza

en la vida política nacional.¹⁰ No es extraño que en las primeras décadas del siglo XX se produzca una intensa discusión sobre las razas en Bolivia, como lo ejemplifican los dos textos más conocidos de Alcides Arguedas, su novela *Raza de bronce* (1919) y su ensayo *Pueblo enfermo* (1919), y el famoso ensayo de Franz Tamayo, *Creación de la pedagogía nacional* (1910). De pronto han aparecido nuevos actores en la política nacional, indios y mestizos, y los intelectuales de las clases dominantes intentan darles un lugar de acuerdo a su visión de la vida nacional. Pero esta preocupación por la integración de estos grupos sociales en la vida nacional, está fuertemente marcada por el temor de la clase dominante, la que mantiene un fuerte racismo de orígenes coloniales, a la presencia de indios y mestizos como agentes activos de la historia.

Las novelas de las Claudinas que toman como argumento el encholamiento son una manifestación más de la busca y del temor de los intelectuales criollos por el nuevo lugar que empiezan a ocupar indios y mestizos. Pero al hacerlo de forma novelada y al elegir mujeres como protagonistas indagan por algo que va más allá de lo sociológico. A diferencia de los ensayos indigenistas de Tamayo o Arguedas,¹¹ que discuten el lugar del indio en la sociedad boliviana,

¹⁰ El estudio clásico de la participación de los indígenas en la revolución federal entre liberales y conservadores es el de Ramiro Condarco, *Zarate el temible willka*.

¹¹ Incluso intelectuales de izquierda como Tristán Marof (Gustavo Navarro, 1898-1979), se preguntan por el lugar del indio en la sociedad boliviana. Por ejemplo su *La justicia del inca* que mezcla ideas socialistas con admiración utópica por el incanato, se inserta en esta discusión sociopolítica sobre el destino de la nación boliviana. Sin duda, otro texto que influyó decisivamente en esta discusión fue *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui (1894-1930).

estas novelas se preguntan por la fascinación y el temor que el deseo por y de la chola produce en los escritores criollos. La pregunta que aparece insistentemente es: ¿qué quiere la chola?, ¿qué quieren estas Claudinas? Esta es una pregunta inquietante pues funde en un solo personaje el problema social-racial con el de género sexual. Como esta novelística de mujeres mestizas lo hace patente, darle un lugar a la chola en el sistema nacional se presenta como una tarea más compleja y con resultados más borrosos en muchos aspectos que el caso del indio o del cholo. La dificultad nace de que la chola está enrevesada con el propio deseo de los narradores masculinos. Así, la chola, por su condición racial y cultural, no es, por ejemplo, como la señorita criolla, fácilmente encasillable en la tradicional pintura de la mujer como “ángel del hogar”, o como ser vanidoso e intrascendente que sirve de adorno al patriarca de la casa o de la ciudad. Y, además, por su condición de mujer y objeto de deseo tampoco se ajusta muy bien a las soluciones sobre el problema del indio en la vida nacional que pretende basarse en una pura racionalidad,¹² proponiendo soluciones económicas o educativas.

De estas novelas, *La chaskañawi* es, sin duda, la que mejor muestra la complejidad del personaje de la chola y de su relación no sólo con un protagonista masculino y de clase criolla sino también con un narrador de las mismas caracte-

¹² Por ejemplo, el narrador de *Raza de bronce* de Arguedas se construye en esta primacía de la racionalidad, sobre todo, frente a los indios a los que ve como llenos de supercherías y prejuicios religiosos. Ver el capítulo dedicado a este autor en mi libro, *La patria íntima*. Este es también el caso de escritores de izquierda como Mariátegui, Marof o Lara, quienes proponen soluciones basadas en análisis marxistas que son igualmente racionalistas.

terísticas. Claudina García, llamada Chaskañawi por tener ojos grandes, se construye narrativamente de varias maneras. Como lo ha señalado Antezana, una notable manera de hacerlo es por medio de referencias culturales y literarias. Por ejemplo, al compararla con un madonna del Tiziano, Claudina se nutre de la tradición pictórica occidental. En este mismo ejemplo, por la referencia a la madre (madonna), se señala otra dimensión del personaje: su pertenencia a la estructura de familia tradicional criolla, con las connotaciones de incesto que el mismo Antezana ha estudiado. Además de este abanico de connotaciones sociales y culturales que forman el personaje Claudina, hay otra dimensión textual que la diferencia de los demás personajes de la novela y que se relaciona con la conciencia de su identidad, de su clase y de su género sexual.

Quizás el adjetivo más usado por personajes y narrador para describir a Claudina es que es orgullosa. Ese orgullo es una característica que la hace deseable a los ojos de los hombres. Como dice Fernando, el amigo de Adolfo, al ver pasar a Claudina: “Yo te digo, hermano, que si esta chola tan orgullosa me hiciera caso... yo me quedaría en San Javier por toda la vida, hasta morirme en sus brazos...” (19). Más allá del tópico tradicional de la mujer difícil que es por eso mismo más atractiva para los conquistadores, el orgullo de Claudina nace de una cierta conciencia de su propio valor como ser social y como mujer. La escena en que Fernando presenta Adolfo a Claudina nos revela qué tipo de personaje es ella y, a la vez, cómo se articula el mundo de las relaciones sociales entre hombres y mujeres jóvenes de distinta clase social en el pueblo de San Javier de Chirca. En este encuentro, Claudina acusa a Fernando, medio en broma y medio en serio, de tener varios amores entre las señoritas

del pueblo a las que ella llama, despectivamente, “chotas”.¹³ Cuando Fernando, también en broma, la quiere incluir en la lista de sus amores, Claudina se niega a ser parte de esa lista porque ella es “chola” y “el agua no se mezcla con el aceite” (23). En esta su primera aparición activa en la novela, Claudina se define clara y tajantemente como chola. Su autodefinición que es una autoafirmación refleja una actitud defensiva. Esto introduce en la novela uno de los temas argumentales básicos: la rivalidad sin tregua ni cartel entre las cholas y las señoritas por la posesión de los criollos del pueblo. Desde esta perspectiva se podría decir que la novela es, entre otras cosas, la narración de la lucha entre dos mujeres, Claudina, la chola, y Julia, la señorita, por el amor de Adolfo Reyes.

No deja de ser significativo que, inmediatamente después de este diálogo que mezcla el coqueteo amoroso con la afirmación de identidad social de Claudina, ella y Adolfo se miran y se enamoran. En esta escena, Medinaceli establece la relación fundamental de la novela, el amor entre los protagonistas, pero lo hace marcando a sus personajes como símbolos de fuerzas vitales opuestas. El narrador subraya el carácter casi mítico y trágico de este enamoramiento: “Presintieron que algo fatal iba a ocurrir entre ellos. ... ¡Ay del día en que llegaron a amarse!” (24). Es como si los personajes hubieran producido un campo magnético que posibilita la chispa del amor. Los polos en que se origina ese campo de fuerzas es la diferencia de caracteres de Adolfo y Claudina, pero también es su pertenencia a diferentes clases sociales

¹³ Una chota es una chola que se identifica con las clases criollas y busca asimilarse a estas.

bolivianas. Para no repetir algo que la crítica ha señalado por demás, simplemente digamos que la personalidad decadente de Adolfo, “‘un fin de raza’, un hombre que había nacido ya cansado de la vida de sus antepasados” (24), se opone a la vitalidad de Claudina, quien “era la afanosa germinación potente y cálida, el estrépito creador y la euforia dionisiaca de la primavera” (24).¹⁴ La decadencia de uno y la vitalidad de la otra son los polos que permiten el nacimiento del amor. En pocas palabras, el campo de las diferencias sociales induce el amor.

Ahora bien, esta escena pone en primer plano algo más: el deseo de Claudina que va más allá del objeto de amor, Adolfo. El amor de la Chaskañawi tiene su propia fuerza; se inicia de forma avasalladora: “ella sintió entonces, con la certera claridad del instinto y el ritmo potente de la sangre, ¡que ella sí lo amaría con una fuerza, con un vigor, con una rabia, con una desesperación!...” (24). Este deseo, pleno de certeza, contrasta con el enamoramiento de Adolfo que se va develando poco a poco. A pesar de su inicial deslumbramiento a su llegada al pueblo, cuando la ve sin saber todavía quien

¹⁴ Es interesante leer el texto de Uriel García, pues en la descripción de la chola cuzqueña usa un lenguaje muy similar al de Medinaceli. Esto sugiere, más que una influencia directa, lo difundido que estaba en esta época la percepción de la chola como mujer de fuerza vital y de erotismo subido. “[L]a chola ... es la fuerza orgánica rejuvenecida que avanza desenvuelta y sin miedo hacia la ciudad y hacia el presente, nutriendo con sus pechos ópimos y maternos la energía varonil de la raza...” (183). “Sus ansias de maternidad honesta y, por tanto, de mujer normal, le fluyen por sus ojos rasgados, por sus labios carnosos, por su caderas ópimas, hasta por la franela de sus faldas que le van “*choleando*” al son de su marcha”. (183-84) “En la chichería, su campo de acción más propicio a la espontaneidad, es la mujer entera; desenvuelta, provocativa y sensual, pornográfica en sus chistes, irónica en sus bromas”. (186)

es, Adolfo se pregunta repetidamente si no se estará enamorando de Claudina. El se enamora de lo físico de Claudina, de sus ojos negros y de su figura, la llama “una real hembra” la primera vez que la ve, mientras que Claudina parece enamorarse del alma de Adolfo, de su “fatiga o laxitud” que se refleja en “la expresión de su faz” y en el “desgano de sus gestos y ademanes” (24). Parecería así que el enamoramiento de ella se ancla en la personalidad de él, lo cual se refleja en la palabra “expresión”, es decir, Claudina se enamora del gesto, de una representación en la faz y el cuerpo de un estado interior y así estaría dentro de la tradicional representación romántica del amor femenino como más emocional que físico. Pero esta representación no llega a velar que el deseo que se impone en el texto sea el de Claudina.

Desde este momento inicial de enamoramiento hasta el final de la primera parte, asistimos a un típico proceso de encholamiento.¹⁵ Adolfo se enamora de Claudina y se entrega al mundo de los cholos: la fiesta, la borrachera, el baile. El proceso de entrega es absoluto, al punto que Adolfo, el señorito, le ofrece matrimonio a la chola Claudina. Pero ella quien aparentemente está enamorada de Adolfo no acepta su propuesta. Al parecer, quiere algo más, algo que Adolfo no le puede dar y que quizás ninguna persona le puede dar. Claudina es puro deseo encarnado y como tal lo quiere todo. Entonces, el sufrimiento de Adolfo que se traduce

¹⁵ El encholamiento no es más que el nombre moderno con el que se bautiza un tipo de relación iniciado en la colonia. Ante el privilegio que tenían los españoles en relación a las mujeres indígenas en particular, se desarrolló de parte de estas la necesidad de conservar a sus hombres, sobre todo si eran padres de hijos ilegítimos, como proveedores de recursos económicos (Lavrin).

en un alcoholismo intenso y que lo lleva a una devastación moral no viene por su encholamiento, sino por el rechazo de Claudina, es decir, por no poder encholarse del todo. A diferencia de las historias de encholamiento que se nombran en la novela, donde el mecanismo es que la chola arruina al hombre moral y económicamente, el encholamiento de Adolfo con Claudina no sigue este modelo. Lo que Claudina pide está más allá de Adolfo, de todo hombre y parecería que incluso del orden de lo social. La imposibilidad de Adolfo de colmar el deseo de esta mujer llega a su punto álgido hacia el final de la primera parte. Adolfo quien ya ha sido rechazado por ella varias veces, le ruega una vez más que acepte su amor:

Adolfo había caído de hinojos a los pies de la García. Abrazándose a sus tobillos, comenzó a sollozar como un niño, bañando los pies de la chola de besos y de lágrimas. Ni eso le permitió ella. Poniéndose violentamente en pie, ya colérica, forcejeó por soltarse de los brazos de Adolfo. Este, que se encontraba de rodillas, abrazado a las piernas de Claudina, al retirarlas ella, fue a dar de bruces contra el suelo. Al contemplarlo así, caído, humillado, las mejillas llenas de lágrimas, las ojeras profundas, como un Cristo pobre, ella lo miró de alto, sonriendo, llena de íntima satisfacción. Le vinieron ímpetus de pisarlo ahí como a un vil gusano, de patearlo, de pasar sobre él y arrojarlo después, así, lacrimoso, sucio, vencido, a la calle... habría querido que alguien los encontrase en esa actitud; que la humillación martirizada de Reyes hubiera sido en la plaza pública. (143)

Más allá del drama propiamente amoroso de los protagonistas, lo que resalta en esta escena es el retrato que hace el narrador del deseo de la mujer. ¿Será que la grandiosidad de esta mujer, su monstruosidad cruel, ese estar mirando desde

“lo alto” —que no es sólo a Adolfo, sino al mismo narrador— es la única manera de poder representar el deseo de la chola? ¿Es este poder y crueldad por lo que el narrador la llama varias veces diabla? Este es el momento de la novela en que el narrador parece preguntarse perplejo ¿qué diablos quiere de verdad la chola? Si no le basta Adolfo, uno de los señoritos más respetados del pueblo, descendiente de una de los padres fundadores del mismo, ¿qué quiere? ¿O será su placer el de la pura destrucción? La descripción de Claudina que se da en la misma escena sugiere esto último:

Tuvo un movimiento de regodeo íntimo, de voluptuosidad, como de quien está contenta de sí misma y se ama con la serena fuerza tranquila de quien se sabe bella y feliz. Y sabiéndose así, bella y feliz, quiso sentir el placer de hacer sufrir a alguien, de atormentar, de encarnizar su saña en un pobre diablo como Adolfo, fácil presa para sus instintos de fiera desbordante de fuerza... (141-42)

Esta característica de fiera cruel de Claudina está relacionada con su identidad de chola. La fuerza de su rechazo a Adolfo no nace de sentimientos o resentimientos amorosos, sino de su condición social, el “saberse bella y feliz” viene del saberse plenamente chola. Por eso el argumento que esgrime para no casarse con Adolfo es “ya sabes que yo soy chola” (143). Y repitè este argumento en quechua para que tenga toda la fuerza y énfasis que tiene este idioma al ser usado en el hablar castellano: “Mana ... Mana kan atiniquichu munawayta ñokamán, ni ñocapis kanta munayquichu... Ñoka imilla kani, chola, chola... Manachu rikunqui polle-rasniyta...” (144). Y el mismo Medinaceli traduce: “No, de todas maneras, no; tú no puedes quererme a mí, ni tampoco

yo puedo a ti quererte. Yo soy ‘imilla’, chola; ¿acaso no ves mis polleras?” (144)

En esta escena se unen, pues, la fuerza del deseo de la mujer con la fuerza de su identidad social. Para el narrador de *La Chaskañawi* ser chola es ser esto: un deseo incolmable en lo personal, nacido de su condición de mestiza y, por ello, amenazante. Una vez que la narración llega a esta imagen culminante de la chola, donde muestra su admiración así como su miedo, ¿podía Medinaceli haber seguido explorando un deseo tan peligroso? Más aún, ¿podría una narrativa novelesca que busca la representación de lo nacional contener el deseo de la chola en toda su extensión? ¿Destruiría el deseo de la chola la narrativa nacional misma? El problema que se plantea al narrador y que lo llevará a dar una respuesta conservadora en la segunda parte de la novela es que al enfrentarse a Claudina se está enfrentando al Otro de la sociedad boliviana, lo que implica un cuestionamiento de sí mismo.

En efecto, con esta escena culmina la construcción de la chola como Otro, tal como lo entiende el psicoanálisis lacaniano. El encholamiento (descenso) de Adolfo es la otra cara del proceso de transformación (ascenso) de Claudina en el Otro en tanto ley y autoridad. No por nada, las virtudes de la Chaskañawi son similares a las del padre de Adolfo: vitalidad, orgullo, seguridad en sí. En esta escena de la humillación de Adolfo, el narrador parece hacerse la pregunta de Lacan “*Che vuoi?*” No sólo Adolfo, sino también el sujeto narrador de la novela parece decir: ¿qué quieres de verdad Claudina? Si te hemos ofrecido todo, ¿qué más quieres? ¿Claudina, qué quieres de mí? ¿Qué *de verdad* quieres de mí?, perpleja interrogación por el deseo del Otro, y no por simples demandas. Como lo explica Lacan, esta pregunta no tiene respuesta, pues es parte de la construcción del yo en

un proceso de identificación imaginaria y simbólica con ese Otro.¹⁶ De hecho, esta pregunta es la que abre la angustia del sujeto ante ese deseo que no se entiende. En términos sociales, esta pregunta es doblemente angustiante, pues se dirige a dos grupos sociales marginados y reprimidos: el indígena y la mujer, que ahora se reúnen en un solo sujeto: la chola. El miedo del narrador refleja el miedo de las clases dominantes al deseo que no se entiende y que se esconde detrás de las demandas de reivindicaciones personales y sociales de indios y mujeres. Ese miedo da lugar a racismos y otras estructuras ideológicas defensivas para controlar la supuesta amenaza de grupos sociales diferentes.¹⁷ Y para combatir ese miedo se inventan respuestas ideológicas (fantasías) como respuestas a ese temor al deseo del Otro.

Justamente la segunda parte de la novela de Medinaceli es una respuesta ideológica al deseo de Claudina, una vez que ha pasado de ser una “real hembra” a ser el Otro. Esta parte desarrolla un proceso de domesticación de Claudina.

¹⁶ El *Che vuoi?* de Lacan es parte de su teoría del deseo y la constitución del sujeto. Este término aparece en “Subversión du sujet et dialectique du decir” publicado como parte de sus *Escritos*. Sobre la diferencia entre deseo y demanda, Žižek explica: “me haces una demanda de algo, pero ¿qué es lo que en realidad quieres, qué es lo que pretendes a través de esta demanda? Esta escisión entre demanda y deseo es lo que define la posición del sujeto histérico: según la clásica fórmula lacaniana, la lógica de la demanda histérica es ‘Estoy pidiendo esto de ti, pero lo que realmente te estoy pidiendo es que refutes mi demanda porque no es esto.’” (155).

¹⁷ Un clásico ejemplo de este miedo al deseo del Otro es el del antisemitismo: “... este ‘*Che vuoi?*’ irrumpe de la manera más violenta en la forma más pura y destilada, por así decirlo, de racismo, en el antisemitismo; según la perspectiva antisemita, el judío es precisamente una persona acerca de la cual nunca está claro ‘qué quiere en realidad’ —es decir, sus actos son siempre sospechosos de estar provocados por motivos ocultos...” (Žižek 158).

El narrador de *La chaskañawi* inventa una fantasía (en el sentido psicoanalítico del término) amorosa, familiar y social, a través de la cual el deseo de Claudina puede dejar de ser amenazante. Ya el final de la primera parte anuncia el tono de la segunda, con el intento de Adolfo de volver a la estructura familiar original, a la sostenida por la ley del padre. Adolfo decide casarse con Julia, volver a Sucre a continuar sus estudios y asumir su rol en la familia. Con estas palabras termina la primera parte de la novela: “Aquella tarde se sintieron felices: doña Eufemia había vuelto a ser madre y Adolfo a ser hijo” (151). Pero esta vuelta probará ser imposible pues Adolfo no puede asumir el rol del padre muerto.

Lo que sí es posible es la reconciliación de Adolfo y Claudina. Esta vuelve a buscar a Adolfo y éste a Claudina. Pero el retorno de la Chaskañawi a Adolfo es, por lo menos, sospechoso. Cabe preguntarse, ¿por qué Claudina insiste en continuar la relación con Adolfo si su último encuentro sugiere un total desapego amoroso de éste y más bien muestra un desprecio cruel por el enamorado? La explicación simple y tradicional de esta vuelta es que el amor entre los protagonistas es un amor “verdadero” y que los encuentros entre ellos, buenos o malos, son estaciones en el desarrollo de este amor. El amor sería así una fuerza pura que nace, se desarrolla y triunfa en la unión final de los protagonistas, es decir, una fuerza permanente y unidireccional a lo largo de la novela y que, además, supera las condiciones sociales de los sujetos amorosos. Pero, para que este amor así definido triunfe, el deseo de Claudina que es la amenaza mayor a su feliz realización deber ser domesticado. Así la Claudina de la segunda parte de la novela no es una “diabla”, no es más un sujeto con un deseo que no cede. Es ahora un personaje territorializado y territorializante.

Dos hechos son ilustrativos de la diferencia de la segunda parte respecto a la primera. El primero es que Claudina elije volver al lado familiar criollo aristocrático de su condición mestiza. Una tía, hermana de su padre, criolla de estirpe antigua en el pueblo, le ha ofrecido hacerla heredera de sus bienes si Claudina se va a vivir a su hacienda, lo que ésta acepta. El segundo es la aparición en la trama novelesca de la actividad política nacional. Si la primera parte estaba marcada por la fiesta carnavalesca, la segunda lo está por acontecimientos políticos que enfrentan a criollos con cholos. Esto indica que lo público va a adquirir una mayor importancia que lo privado. O mejor dicho, que la narración va a mostrar la articulación del deseo individual con los códigos sociales y los cambios que esto produce en la representación de lo social.

La segunda parte de la novela puede ser vista como el cumplimiento de algo que expresa Claudina en la escena de humillación de Adolfo, “que la humillación martirizada de Reyes hubiera sido en la plaza pública”. Medinaceli continúa la novela ajustando el deseo de Claudina a un nuevo código de relaciones entre los protagonistas. Al ser el deseo de la chola incontenible por la narrativa, para ser contenido debe ser codificado en una nueva forma de estructura familiar. Cuando se nos revela que Claudina, a pesar de ser chola, lleva sangre de los fundadores del pueblo, se sienta el principio de posibilidad de retorno de la protagonista a una estructura familiar y social tradicional. Después de todo, se podría decir, Claudina no es tan chola; tiene algo de “decente”. Sin embargo, hay un resto de “india” en ella que no se puede eliminar con ningún retorno a estructuras tradicionales de familia. Si hay algo de la Claudina inicial que sobrevive a la domesticación narrativa de la segunda parte es su polle-

ra. De ahí que el mayor contraste narrativo se dé entre la construcción de una estable y nueva estructura familiar y la permanente presencia del significante pollera, que al final de la novela parece incluso encerrar todo el desarrollo narrativo de *La Chaskañawi*.

Para tener legitimidad social, la nueva relación de Adolfo y Claudina tiene que ser públicamente expuesta, guste o no a los habitantes de San Javier de Chirca. Por eso, tiene que desarrollarse a la vista de todo el pueblo, en la plaza pública, ante los ojos de todas las familias. Así, cuando Adolfo escandaliza al pueblo abandonando públicamente a su esposa para irse con Claudina, más que un acto de rebelión contra las normas de la sociedad del pueblo es la legitimación ideológica narrativa del nuevo código de contención del deseo de la chola. Este momento se podría ver como la culminación del triunfo de Claudina, su victoria final sobre las señoritas, las “chotas” del pueblo, su posesión final del hombre por el que peleaban, pero es también —y sobre todo— el triunfo del narrador sobre la “diabla” Claudina. De aquí en adelante sólo puede seguir un proceso de domesticación de la pareja en el marco de una visión de la familia como aparato de producción.

En efecto, la novela concluye con un final feliz, con la estabilización de la relación Claudina-Adolfo, el desarrollo de una familia, el control del alcoholismo del protagonista, y el trabajo productivo de la hacienda donde viven. Significativamente, Claudina ahora es la “socia”, como la llama Adolfo. El mundo de los protagonistas ya no es el de la fiesta, el sexo, la borrachera, sino el de las medidas de los productos y los gastos de la empresa. En el centro de esta empresa se encuentra el alcohol como uno de sus productos esenciales, pero también como símbolo de una vida pasada y a la que ha sido posible dominar. El encuentro de Adolfo

con su viejo amigo Fernando después de varios años de no verse ilustra fehacientemente el nuevo rol del alcohol en la vida del protagonista. Adolfo se describe así ante su amigo: “... aquí tienes un honrado agricultor. Y hasta industrial en ‘vinos y licores’. No yo; ya sabes que no sirvo para negocios, sino la ‘socia’” (254). Y un poco más adelante aclara los límites de su beber:

—Como no está la aquí “la patrona” —dijo, medio en broma, medio en serio, Adolfo—, podemos tomar con libertad. Aunque viéndome contigo no ha de decir nada. Es muy brava “la socia”. Aunque no tiene por qué. Yo sólo cuando vengo aquí, muy de allá en cuando, le pego unos tragos, con los amigos. A ver, qué te parece éste: ¡sírvetel! (254)

Como se puede ver, la producción de alcohol es parte importante en la economía material de la familia, y quizás lo que más les podría permitir ingresar a la modernidad que busca el país, pues ahí hay un posible desarrollo “industrial”. Pero es también un elemento esencial en la vida personal de Adolfo en su relación con su pareja. Claudina ahora regula la producción de vino y singani de la empresa familiar y regula la ingestión de alcohol de Adolfo. Esta Claudina ya tiene poco que ver con la de la primera parte de la novela. Los rasgos que la caracterizaban —belleza, deseo, farra, baile— han sido sustituidos por los del código de la empresa. Claudina ha sido reducida a ser “socia”. Su función es utilitaria y conservadora, su vida es de servicio a la familia y a la comunidad. Una nueva familia, sin duda, no basada en el nombre o la alcurnia sino en la industriiosidad de la mujer, y en su dominio de los excesos que, a lo largo de la novela, han venido de la mano del alcohol.

La importancia del alcohol en la novela es evidente y ya ha sido enfatizada por la crítica. Es fácil de observar que gran parte de los acontecimientos del pueblo ocurren en el contexto del beber chicha, singani o cerveza. Las relaciones sociales sean de clase, de amor o de política se dan en este contexto casi siempre. Como ha estudiado Antezana, la dimensión festiva de la novela está mediatizada por el alcohol. Este crítico muestra que el alcohol tiene por función anular sentidos y así permitir las trasgresiones sociales y personales. Estas trasgresiones, según Antezana, no destruyen lo establecido, abriendo la posibilidad de reconstrucciones nuevas. Al contrario, este acto en contra de lo establecido “tiende a retornar hacia un sentido más primitivo, más ‘original’” (149), es decir, sería un movimiento de trasgresión limitada y codificada, parte del mismo sistema establecido y conservador. Sin embargo, esas trasgresiones, a pesar de su aspecto limitado y conservador, son una amenaza permanente de una verdadera subversión de los códigos sociales del pueblo. De ahí que su efectividad no esté tanto en sus consecuencias prácticas o reales sino en las imaginarias. Cuán amenazante es el alcohol se lo puede ver en la violación de Julia que es producto de la borrachera de Adolfo. Recordemos que la borrachera de Adolfo es doble: de alcohol y de amor despechado por Claudina. La ofensa más grave para Julia parecería no ser tanto la violación sino que esa violación se haya dado porque Claudina rechazó a Adolfo:

—¿De modo que él se vino después de haber bebido con..., ésa todo el día...? ¡Oh, qué infamia!— Imaginativamente, se le representaron las más macabras escenas de borrachera y crápula. — ¡Qué asco!

—¿De modo que él vino a donde mí después de haber estado donde esa chola, como si yo fuera su sobra, su imilla, su trapo?

Esta idea comenzó a atormentarla, persiguiéndola con la martillante obsesión de una idea fija. (106)

La verdadera subversión del alcohol es que invierte la jerarquía entre la señorita y la chola. Es convertir a la señorita en “sobra”, es decir, en resto de un deseo original. Y es, a la vez, una mezcla casi inconcebible de deseos y objetos de deseo. El deseo de Adolfo por Claudina se mezcla con el cuerpo de Julia. Es como si Adolfo llevara el deseo de Claudina a la cama de Julia. El asco que siente Julia no es por la violación sino por el sentirse tocada por esa chola por intermedio de Adolfo. Más aún, si Claudina es la que vende alcohol y emborracha a Adolfo, los actos de éste están bajo el influjo del alcohol/ Claudina. Así pues el alcohol es una verdadera amenaza no porque rompa jerarquías como aparentemente ocurre en el carnaval pero donde está de forma controlada y permitida por el sistema, sino porque *confunde* deseos y actores y lo que debería estar separado se une. Este es el miedo al alcohol como productor de mestizajes. Crea espacios no de subversión al sistema sino de confraternización de los grupos sociales estrictamente separados por la jerarquía social. ¿Acaso no es pausable que Claudina, la chola, la mestiza, sea producto de una de estas mezclas facilitada por el alcohol?

Hay un correlato social de esta visión del alcohol de Medinaceli. En la primera mitad del siglo XX, época en que la novela está ambientada, la producción de alcohol en las zonas rurales, por ejemplo de la chicha en la región de Cochabamba, fue muy importante y permitió cierta acumu-

lación de capital y una pujanza económica en varios pueblos y zonas rurales. Los impuestos a esta producción de alcohol local sostuvieron parte del desarrollo de ciudades como Cochabamba (Rodríguez y Solares). Pero las oligarquías en el poder combatieron el poder que empezaban a adquirir estos sectores productores de bebidas nacionales, por medio de la imposición de impuestos elevados y la importación de bebidas extranjeras. En este sentido, Claudina representa este grupo social mestizo, de cholos y cholas, que hicieron de la producción de alcohol un sistema económico beneficioso y que, además, gozaba de marcas de identidad cultural propias. Como dicen Rodríguez y Solares:

A este escenario [la chichería] concurrían los personajes más diversos. Delicados caballeros de bastón y levita, es decir poderosos hacendados, influyentes políticos y funcionarios de alta jerarquía, prósperos banqueros y comerciantes, que compartían con naturalidad el lugar con humildes artesanos, empleados de modestos ingresos, estudiantes de escasa fortuna, feriantes y una amplia gama de jueguistas profesionales, románticos no correspondidos o simples adoradores de la buena chicha. En este micro cosmos social se practicaba una amplia democracia totalmente desconocida en cualquier otro ámbito de la sociedad oligárquica. Lo que no podía la política lo conseguía la fraternidad de la chichería. ... De pronto, en lo más íntimo, todos se sentían por igual cholos y mestizos, en fin “vallunos”. (142-143)

Si bien el trabajo de Rodríguez y Solares se centra en la región de Cochabamba, es muy probable que lo mismo sucediera en los valles aledaños a Sucre y Potosí, donde Medinaceli vivió y donde ambienta su novela. El fenómeno de la chichería, donde todos se sienten “vallunos”, se

representa bien en *La chaskanawi*, así como el miedo de las clases oligárquicas ante este espacio de fraternización, donde se pueden producir las mezclas más impensables. Por eso el alcohol es ambiguo, es decir, una sustancia que puede ser veneno o medicina. Su ingerencia abusiva, su producción sin control estatal, hacen del alcohol un veneno para el individuo y la sociedad. Pero bajo un cuidadoso control el alcohol puede ser beneficioso para todos. Este es el rol de Claudina en la novela, ella es la dadora del alcohol, ella es la que emborracha a Adolfo de chicha y de deseo, en la primera parte de la novela, y ella es la que controla la producción y la ingestión de alcohol en la segunda parte de la misma, como hemos visto. Es que Claudina, en su papel de jefe de la familia, ha reemplazado al padre de Adolfo. En este sentido, la chola es la representación de la nueva nación. Y como en el texto de Platón, la escritura que es vista como un *pharmakon*, una sustancia que puede ser nociva o beneficiosa, veneno o medicina, tiene que ser controlada por el padre del *logos*. Y ese padre es ahora Claudina, no la del deseo, sino la de la producción industrial. Doble constitución de la protagonista: una Claudina que, argumentalmente, controla el alcohol de la familia y el beber de Adolfo, y otra Claudina que como estructura ideológica, en la segunda parte de la novela, codifica la escritura de Medinaceli en el imperativo nacional.

Como dijimos, Medinaceli buscaba representar con *La Chaskañawi* el espíritu nacional. De ahí que este programa ideológico determine el final de la novela. La familia-empresa de Claudina y Adolfo es, para Medinaceli, esa representación buscada del verdadero espíritu nacional. Ahora bien, esta nueva familia no sería posible sin la fortaleza moral de la protagonista, lo que le da a este final ideológico, a este pro-

yecto propio de una mentalidad criolla, su latente capacidad subversiva de los códigos sociales de la época. Fortaleza que es parte de ese orgullo de identidad cultural que es el ser chola.

En una de las últimas escenas de la novela Claudina se enfrenta a Mariscal, un amigo de Adolfo que oficia de vocero de la familia de éste y de su clase social. Después de la escena en que, delante del pueblo y en presencia de todos, Adolfo y Claudina, tomados del brazo, pasan frente a la casa de la familia del joven, momento que marca tanto el rechazo final de Adolfo a su familia como su unión total con la Chaskañawi, Mariscal busca a Claudina para cuestionar su comportamiento. La acusa de estar destruyendo un hogar y una familia “decente”, la de Adolfo. Ella lo encara y le contesta recordándole sus varios actos de seductor y su hipocresía de señorito “decente”. Hacia el final del enfrentamiento, le da un revés y el hombre enfurecido se tiene que ir. Claudina se ha indignado porque siente que nadie en el pueblo tiene el estatuto moral para juzgarla por su relación con Adolfo. “¡Decente...! ¡Decente...! ¡Qué me claven aquí, en la frente, la decencia de estos..., decentes! ¡Decentes que no valen ni el forro más *chijlli* de mis polleras!” (244), exclama Claudina.

Esta crítica de la hipocresía de los hombres del pueblo sólo puede venir de la certeza de una fortaleza interior que reside en la chola. Pero no sólo en la Chaskañawi, sino en toda la cultura chola como la referencia al “forro más *chijlli* de mis polleras” lo sugiere. Esta fuerza moral así como el deseo de Claudina son inscritos en un significante privilegiado: la pollera. Esta es un signo de identidad privilegiado en el mundo andino. Como dice Gunnar Mendoza, la chola se define por varios símbolos, como el mestizaje, la condi-

ción económico-social, la geografía, “sin embargo, la ropa pudiera asumir la calidad de distintivo definitorio, si no único más característico por sí solo, no siendo por otra parte, como parecería a primera vista, exclusivamente formal...” (24). Ciertamente, la vestimenta y, en particular, la pollera es el signo material y lingüístico que define a la chola. En el contexto de la novela de Medinaceli, lo que es extraordinario es la etimología de la palabra. La palabra pollera viene de pollo. La analogía se habría producido por el parecido de la pollera con los cestos en los que se criaban pollos, según el diccionario de autoridades de 1726 (citado por Paredes Candia 86). Así, al final de la novela, que la hacienda de la pareja Claudina-Adolfo se llame “La Granja” y que esté bajo el mando de la mujer adquiere un nuevo significado. La pollera de la chola es la “cesta” que da cobijo y protección a los habitantes de la granja: los animales, los peones, los hijos y, sobre todo, Adolfo.

Pero la pollera en la novela es mucho más que una vestimenta e incluso más que una marca de identidad cultural, es el significante que hace imposible la asimilación de la chola en el sistema social tradicional; es el objeto de resistencia que defiende la asimilación de lo cholo, de su parte india, en el sistema criollo patriarcal de la época. No es extraño pues que este significante aparezca al final de la novela como lo que cobija la constitución de la nueva familia-empresa que crea Claudina. La identificación metonímica Claudina-pollera es tan estrecha que se podría decir que *la chola es su pollera*. Más aún, la pollera parecería ser el significante que atrapa el deseo de Adolfo, el territorio que puede contener su amor y revitalizar su existencia. La pollera le da lo que al perder al padre no puede encontrar por sí mismo: un objeto de deseo.

Las palabras de Mariscal, el amigo de Adolfo, con las que termina la novela reflejan bien esta condición de Adolfo:

Porque el Adolfo es como guagua, sin voluntad, sin carácter, inútil para la vida. El necesitaba una mujer como la Claudina, que lo envuelva, que lo *waltee*, porque él es de esos hombres que no pueden vivir de otro modo si no es abrigados bajo las polleras de una chola. (259)

Pero no es sólo la pollera lo que transforma a esa mujer mestiza en un objeto de deseo tanpreciado por Adolfo, sino todo el complejo de la cultura quechua que hace de Claudina lo que es. Medinaceli hace de ella la mujer más deseada en todo el pueblo tanto por su belleza como por su “orgullo”. Pero para Adolfo, además de estos rasgos de la mujer, el hecho de que sea chola es lo que de verdad atrapa su deseo: “Si yo la quiero a esa chola, precisamente porque es chola, ¿qué tienen que hacer los demás? ... Ascendencia histórica, prestigio del abolenjo, interés del pueblo... ¡macanas! ¡Pamplinas! Lo efectivo son los ojos de la ‘La Chaskañawi’ y todo lo demás... ¡sociología! Salud, tomaremos, mejor...” (93), expresa con toda vehemencia el protagonista. La quiere, pues, por ser chola, que es, en su mirada, ser lo opuesto a lo que él representa: la ascendencia histórica, el abolenjo. Así el amor de Adolfo parece estar anclado en la pertenencia de Claudina a otro grupo social y cultural, el de los cholos. Ahora bien, este otro grupo social está resumido en los más “efectivo” de ella: sus ojos. Pero no sólo porque sus ojos sean bellos, sino por la importancia del *nombre* de esos ojos en la definición de la identidad de Claudina. Se la llama Chaskañawi, como sabemos, justamente por referencia a sus ojos grandes, pero este su nombre de belleza y poder está en

quechua. El nombre profundo de Claudina, el “efectivo”, de esta mestiza es quechua y no castellano. En ese nombre se concentra, justamente, lo que transforma a Claudina en objeto de deseo para Adolfo. De alguna manera, Adolfo está enamorado de lo quechua en Claudina que la hace diferente. Está cautivado por los signos —chicha, quechua, pollera, música— de esa otra cultura y que rodean a Claudina para hacerla bella y atractiva a sus ojos. Por eso que la novela termine con Adolfo bajo la protección de la pollera de Claudina es sólo coherente con este amor tal como lo construye Medinaceli. Voluntaria o involuntariamente, Medinaceli pone al descubierto la profunda atracción que las culturas indígenas han ejercido sobre los criollos. Atracción que la mayoría de las veces, en la historia de Bolivia así como en sus representaciones literarias, ha estado marcada por la represión, la vergüenza, la violencia, la negación. Lo que es distinto en Medinaceli es esa abierta confesión de estar enamorado de la chola por ser chola, es la aceptación de vivir feliz bajo su pollera.

Esos significantes —Chaskañawi, pollera, chicha— son los que escapan a una escritura novelesca determinada por el *logos* de lo nacional. El final nos deja una imagen con fuertes connotaciones de vuelta conservadora a un texto original, criollo, señorial, domestico, pero ese final no puede borrar lo que el texto ha estado rezumando como un fermento de alcohol a lo largo de sus páginas, como un *pharmakon* que no es ni veneno ni remedio: el deseo de la mestiza. Logro no despreciable el de la novela de Medinaceli: representar la complejidad social y cultural boliviana ante el deseo de la chola.

CAPÍTULO III
DE CÓMO UNA INDIA DEVIENE CHOLA
YANAKUNA DE JESÚS LARA

Se considera *Yanakuna* (1952) de Jesús Lara (1898-1980) como una novela que sigue, en gran medida, las pautas del indigenismo literario latinoamericano de los años 20 y 30. La definición clásica de la narrativa indigenista de principios del siglo XX — descripción de la vida y costumbres de los indígenas con énfasis en su humanidad, denuncia del abuso y condición servil en que los mantienen los terratenientes apoyados por el gobierno y señalamiento de las causas económicas de la situación del indio — se ajustan bien a la novela de Lara.¹ Efectivamente, algunos aspectos de la novela como

¹ Willy Muñoz, por ejemplo, en su “La realidad boliviana en la narrativa de Jesús Lara”, la considera una típica novela indigenista que sigue los postulados de Mariategui. En este mismo estudio, Muñoz también aborda otro aspecto característico del indigenismo, el realismo narrativo en relación a los presupuestos de la realidad boliviana que Lara inscribe en su texto y en relación a los principios ideológicos socialistas que rigen la visión del escritor boliviano.

que la narración sea básicamente realista, que la protagonista —Wayra— sea de origen quechua, que se narre una rebelión indígena y que se describa la vida en dos comunidades indígenas marcan al texto de Lara como indigenista.² Sin embargo, el núcleo de la novela, la vida de Wayra, es más la representación de un proceso de mestización que la descripción del mundo de las comunidades indígenas. El texto enfatiza, por una parte, la individualidad de Wayra, otorgándole una profundidad psicológica que la separa del modelo literario de personaje comunitario indígena, y por otra, sus transformaciones personales y sociales que, en su transcurrir vital, la alejan más y más del modelo indio.³ El interés

² Cabe separar a la novela de Lara de otras novelas indigenistas, en ciertos aspectos. Cornejo Polar, en su *Escribir en el aire*, señala que la novela indigenista representa al mundo indio como al margen o fuera de la historia nacional. Estas novelas generalmente comienzan con un acontecimiento de orden histórico, exterior a la vida de la comunidad indígena, que altera el orden comunitario y desencadena los hechos de la novela. Este conflicto comunidad versus historia no puede ser resuelto en la novela indigenista, donde se recurre casi siempre a un final que cambia el código realista del texto y “se pasa a una suerte de idealismo alegórico que se instala en el tramo final de la novela para presagiar simbólicamente —más allá de cualquier principio mimético— la rebelión triunfal de los indios” (195). *Yanakuna* escapa a esta caracterización. La novela de Lara se inicia con una desgracia familiar interna a la comunidad que no viene de un afuera y el final de la novela no recurre a ningún idealismo sino que enfatiza una fuerte crítica a toda creencia idealista (sobre todo religiosa) de los indios. El final de *Yanakuna* podría incluso ser visto como un final de realismo pesimista.

³ Cabe anotar que Lara se basó en una persona real para crear el personaje de su novela. Así explica el escritor el nacimiento de Wayra:

Un día, inesperadamente se acogió a casa de una sobrina mía una indiecita de unos diez años que había huido de la casa de su patrona. Tenía la cabeza llena de cicatrices; la patrona la golpeaba con piedra y palo. La vi, supe lo que le había pasado y me dije: “He aquí

de *Yanakuna* radica, precisamente, en esta descripción de procesos por los cuales una niña indígena se convierte en una mujer mestiza en la Bolivia de la época posterior a la guerra del Chaco (1932-1935) y anterior a la revolución nacionalista de 1952.

La trama de la novela lleva a Wayra por los espacios familiares, culturales, sociales y políticos que conforman el complejo social de la región de Cochabamba en Bolivia. El nombre Wayra significa viento, nombre cuyas connotaciones de viaje y movimiento se ajustan bien al desarrollo de la novela. Así, partiendo de su pequeña comunidad campesina, pasa por la vida del pueblo rural, por la ciudad criolla, por una comunidad indígena diferente y termina enfrentando los poderes de la justicia y del gobierno bolivianos. Cada espacio que recorre la marca de forma imborrable y la separa más y más de una pertenencia orgánica a su comunidad de origen. Esta es la razón del título de la novela, *Yanakuna*. La palabra quechua *yana* (o *yanakuna* en plural) designaba en el incario a una persona que era un “criado” ligado a un señorío étnico o un Inca y que no pertenecía a una comunidad. Durante la colonia *yana* pasa a designar a los criados de los españoles y, por lo tanto, sin lazos ni pertenencia a comunidades. En este sentido, la movilidad de los *yanakuna* en el territorio del virreinato era mayor que la de los indios comunarios.⁴

la protagonista de la novela que voy a escribir”. ... En el campo, los indios no podían decir fácilmente Guadalupe; a la chica la habían bautizado con ese nombre, pero nadie podía decirlo, la llamaban Wayra. Después Wayra me pareció un nombre formidable. Así nació *Yanakuna*. (*Ta'puy ja'yniy* 26-27)

⁴ Una discusión extensa sobre los *yana* durante el incario y la colonia se encuentra en el libro de Murra, *La organización económica del estado inca* (230 y ss).

Los dos sentidos de la palabra *yanakuna*, esclavitud y errancia, están presentes en la novela de Lara.⁵ Por eso, Wayra, convertida en criada desde su niñez, se ve obligada a errar por los territorios de la república, buscando un espacio que pueda sentir y llamar propio. En este deambular, Wayra va perdiendo los rasgos de identidad propios de su comunidad indígena y a medida que se sumerge en los espacios de mestizos y criollos se va mestizando. Este es uno de los méritos de la novela de Lara: mostrar por medio de Wayra uno de los procesos de formación de identidad más determinantes de la estructura social boliviana: la mestización como alejamiento y negación de lo indígena.

Este mestizarse debe entenderse como la adquisición de pautas sociales y culturales propias de los grupos mestizos occidentalizados y blancos que se sienten básicamente diferentes de los indígenas. Este proceso lleva implícita una ordenación/ polarización de lo social. Lara muestra que la comunidad indígena es un *grado cero* de las identidades sociales y culturales de Bolivia. Es decir, toda definición de identidad de mestizos y blancos se da en relación a lo indígena. Pero este grado cero de lo social no es neutro, es un cero connotado negativa o positivamente en el texto novelístico.

Lara comienza la narración de la vida de Wayra, mostrando la comunidad indígena como un espacio pleno de valores positivos. Estos valores están más acentuados por el hecho

⁵ Es posible que Lara pensara más en el significado de esclavitud cuando eligió el título de la novela. En su *Diccionario Queshwa-castellano. Castellano-Queshwa*, traduce *yana* por servidor doméstico durante el inca-rio y esclavo en la colonia (296). Pero la novela es más la narración de una errancia que de una esclavitud, aunque ser sirvienta es uno de los trabajos más comunes de la protagonista.

de que Wayra es una niña pastora, lo que sugiere un mundo indio asociado a la inocencia y felicidad de una naturaleza ideal, y alejado del farrago social y político de la vida nacional. Hay que decir, sin embargo, que Lara no idealiza al mundo indígena, presentándolo como un espacio absoluto de felicidad utópica, sino que, a partir de su ideología marxista,⁶ es muy crítico de sus maneras de responder y negociar su participación en la vida de la nación. Por ejemplo, critica lo que considera la preeminencia de lo religioso (como falsa conciencia de la realidad) sobre las condiciones económicas y políticas en las que viven los indígenas. Esta es la causa de la ruina de Sabasta, la madre de Wayra, quien es fácil presa de la usura de los mestizos por su deseo de cumplir rituales religiosos y sociales ligados a la muerte de su esposo, los que exceden sus posibilidades económicas. El escritor también critica la falta de estrategias políticas racionales para enfrentarse al estado nacional, como ocurre al final de la novela, cuando el levantamiento indígena contra el hacendado es narrado como una explosión irracional, justificada por los abusos innumerales del poderoso, pero sin ninguna estrategia de lucha militar y/o política. Por último, Lara muestra la incapacidad de la comunidad de trascender sus propios prejuicios sociales cuando rechazan a Wayra por estar embarazada pues consi-

⁶ La ideología marxista de Lara es evidente en toda su obra. Hay que recordar que Lara no sólo militó gran parte de su vida en el Partido Comunista Boliviano, sino que su compromiso con la sociedad boliviana y con la lucha contra los sistemas autoritarios y opresores fue absoluta y ejemplar. Para apreciar la vida de Lara como intelectual con un compromiso político, ver sus diarios de vida: *Paqarin. La mañana; Sasañan. Difícil camino; Wichay Uray. Cuesta arriba, cuesta abajo; Repete. Diario de un hombre que fue a la guerra del Chaco; y Wiñaypay. Para siempre.*

deran que el embarazo es su culpa y no pueden o no quieren aceptar que ha sido víctima de una violación.

Ahora bien, en la mirada de la mayoría de los protagonistas de la novela, sobre todo los que no son indígenas, el indígena es, lo que estoy llamando un grado cero negativo, es decir, aquello que no se debe ser: lo salvaje, lo sucio, lo bruto; es de lo que hay que diferenciarse, es el límite de lo civilizado. Lo culto, lo decente, lo noble empiezan a establecerse una diferencia, aunque sea mínima pero irreversible, con lo indígena. Esto crea una ambigüedad inevitable en el trato con los indios. Por una parte, se quisiera borrar su presencia en el territorio nacional, en la piel de los sujetos bolivianos y en toda manifestación de la cultura nacional. Pero por otra parte, la necesidad del indio es abrumante: la nación se mantiene, en gran medida, gracias a su trabajo y sus servicios.⁷ Así, estos personajes no-indios de la novela quisieran mantener al indio como lo no-civilizado y, a la vez, como el límite interior de lo civilizado. Es decir, que participe del mundo civilizado única y exclusivamente como fuerza de trabajo.

La otra cara de esta relación negativa con lo indígena es un deseo por el indio continuamente negado y reprimido y, por lo tanto, transformado en conflicto interior. La relación con las mujeres indias por parte de los sujetos que más se autodefinen como no indios hace patente esta dimensión

⁷ Aunque la explotación del indio y, por lo tanto, su importancia en la economía se inicia en la época colonial, en la primera mitad del siglo XX hay una toma de conciencia de los intelectuales de esta condición indígena. El que mejor expresó la relación indio/estado fue Franz Tamayo quien escribía en 1910: “¿Qué hace el indio por el estado?/ Todo./ ¿Qué hace el estado por el indio?/ ¡Nada!” (*Creación de la pedagogía nacional* 71).

de su deseo. La presencia de la mujer india abre el deseo de hombres mestizos y blancos, el cual se manifiesta contradictoriamente pues está marcado por los prejuicios hacia lo indio. Esto se traduce en una variedad de maltratos físicos y emocionales hacia estas mujeres, entre los cuales destacan las relaciones sexuales violentas. Este tipo de comportamiento está ampliamente descrito en la novela de Lara. De hecho, las relaciones sexuales y amorosas de Wayra están fuertemente marcadas por esta estructura, al punto de que los momentos de cambios más radicales e intensos en su vida son los ocasionados por violaciones, partos y falsas o reales promesas de amor. Ahora bien, a estos mundos donde la identidad se construye como rechazo, agresión y violación de lo que Wayra esencialmente es —india y mujer—, la protagonista responde con su particular forma de mestización: ser rebelde, auténtica y valerosa. En el paso por esos espacios sociales, Wayra es transformada, socialmente modelada, pero es, a la vez, una agente de cambio y cuestionamiento de las relaciones sociales. En este sentido Wayra es una verdadera *yanakuna*, cuyo espíritu parece venir de la época colonial por su capacidad de anunciar cambios sociales e incluso de provocar dichos cambios. Como dice Murra de los *yanakuna* en la colonia: “física y socialmente separados de los suyos, borrados de las listas de prestaciones rotativas, de baja condición y utilizados para fines estatales, los *yana* constituían el grupo social más alejado del campesino andino clásico. En este sentido, son los *yana* los anunciadores de futuros cambios en la estructura social” (230).

Por esto, Wayra es un personaje doblemente extraordinario. Por una parte, muestra los procesos sociales bolivianos de desindianización: ella es ese grado cero de la construcción de identidad social boliviana, la negación, el rechazo y

el desprecio de lo indio y es, a la vez, el sujeto en que se inscriben los procesos que apuntan a borrarle lo indio y hacerla una mestiza blanqueada. Pero, por otra parte, muestra que estos procesos, cuyo objetivo es borrar lo indígena en Wayra para transformarla en mestiza “civilizada”, no tienen que ser aceptados mansamente. Esta rebeldía del personaje, que se levanta contra todo un sistema de socialización, es quizás lo más distintivo del personaje de Lara. La vida de Wayra es un testimonio de afirmación de sí misma como mujer, como mestiza no-occidentalizada y como agente de cambio social.

En lo que sigue veremos los momentos más notables del proceso de transformación y mestización de Wayra, así como su relación con los mundos sociales bolivianos que Wayra debe atravesar en su errar por el valle cochabambino.

Una estructura ideológica-narrativa

Yanakuna es un texto lineal y sin complejidades narrativas. Lara nos cuenta cronológicamente la vida de Wayra desde su niñez hasta su condena a muerte. Su vida se puede resumir con facilidad. Las vicisitudes de Wayra comienzan con la muerte de su padre y el consecuente empobrecimiento de su familia. Todavía siendo una niña, debe abandonar a su familia, “vendida” a los mestizos adinerados del pueblo. Poco tiempo después, expulsada de la casa de estos mestizos y de su comunidad al quedar embarazada sin estar casada, se va a vivir a la ciudad de Cochabamba por unos años. Allí conoce a Simu, un indígena, con quien forman pareja. Juntos deciden irse a vivir a la comunidad de éste, donde radican hasta que el levantamiento contra el hacendado de la zona, cruel y explotador, lleva a Wayra a enfrentarse con el

poder y la justicia del Estado boliviano. Al final de la novela, la protagonista junto con otros indígenas de la comunidad es condenada a muerte por su participación en ese levantamiento.

Es fácil distinguir la estructura de la evolución de Wayra: la sucesión de espacios sociales por donde pasa la protagonista provocan sus transformaciones personales. Los espacios que recorre la joven son: 1) la casa familiar en su comunidad de origen; 2) la casa de los mestizos del pueblo, don Encarno, doña Elota y su hijo el cura; 3) la ciudad de Cochabamba con sub-espacios como la casa de la chola que la acoge a su llegada, la casa del médico donde oficia de cocinera y la casa que habita con su pareja el indio puneño Simu; 4) la comunidad de Sumi y la casa del hacendado; 5) las instituciones estatales de la justicia y del poder político en la ciudad de Cochabamba.

Ahora bien, tanto los espacios sociales que Lara describe en su novela como la transformación misma de Wayra están demarcadas y limitadas por la ideología del narrador. Como ya dijimos, la visión de Lara del mundo boliviano está guiada por su ideología marxista. Esta posición ideológica define los valores más generales en la novela. De ahí que Lara inscriba en su texto una crítica social que va más allá de la simple denuncia del mal trato al indígena. El mejor ejemplo de esta perspectiva es la mirada crítica de Lara a la religión en general. Para el escritor, una de las principales causas de la situación del indígena boliviano es su sistema de valores religiosos que determina gran parte de su vida social. Para una mirada marxista clásica, esencialmente racionalista, la religión es una ceguera social. En este sentido, el narrador de *Yanakuna* comparte algo del narrador de *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, el que construía su visión tanto del

indio como de toda la sociedad boliviana desde una posición racionalista, positivista y determinista.⁸ Lara piensa que muchos de los males de los indígenas y especialmente los que vienen de su relación con el sistema estatal boliviano serían solucionables si pusieran sus esperanzas de cambio en un programa de luchas y estrategias políticas y sociales, y no en dioses, sean éstos indígenas o cristianos. Por eso Wayra, que debe ilustrar este principio, es un personaje sin dimensión religiosa.

El comienzo y el final de la novela muestran cómo el texto novelesco está fuertemente enmarcado por esta crítica ideológica de lo religioso. *Yanakuna* se inicia con la noticia de un accidente que sufrió el padre de Wayra durante un viaje. Este accidente, considerado sin importancia, resulta ser la causa de su muerte. Ahora bien, este accidente, como lo explica el *janpiri* (curandero) de la zona, se debe a que el padre no hizo las ofrendas debidas a la Pachamama (madre tierra) antes de su viaje; sólo hizo las debidas a la Virgen María. La novela se inicia, pues, con una trasgresión religiosa, un olvido de las deidades indígenas y una preferencia por la deidad cristiana. Lara parece sugerir que el mundo indígena ha olvidado a sus dioses oriundos y ha puesto su fe y esperanza en el dios cristiano. Pero este dios no va a ser de mucha ayuda para los indígenas como lo muestra el final de la novela. Luego de la rebelión comunitaria y una vez condenados a muerte, la novela se cierra con esta reacción de los indígenas ante su condena:

⁸ Para un estudio del narrador en *Raza de bronce*, ver el capítulo correspondiente en mi *La patria íntima*.

A la manera de los náufragos que en el instante de hundirse descubren cerca una tabla y van a aferrarse a ella, así los infelices se volvieron hacia los santos. Pero las hornacinas hallábanse vacías. (347)

Ahora son los santos, las deidades cristianas, los que se han olvidado de los indígenas.

Tanto este final como el inicio de la novela muestran a los indígenas irremediamente separados tanto de sus dioses como la Pachamama —su enojo con el padre de Wayra no puede ser aplacado por el *janpiri* de la comunidad— como de los dioses cristianos que no los salvan de la (in)justicia boliviana. Olvidados de los dioses, los indígenas deberían confiar sólo en sus propias fuerzas para salir de su situación de postración.⁹ Aferrarse a las creencias religiosas sólo ayuda a perpetuar el control y la explotación de los creyentes.

Regido por esta crítica marxista de la religión, Lara va mostrando a lo largo de la novela que muchas de las desventuras de las comunidades se deben a las ataduras que tienen con la religión, sobre todo, la católica. Estas creencias abren una y otra vez la posibilidad de explotación por parte de curas y hacendados. Es el caso de los pagos al cura del pueblo para dar misas, celebrar matrimonios, bautizar niños. Sin importar los altos precios exigidos por el cura, los campesinos tienen que cumplir con el pago, temerosos de los castigos en la otra vida. Esto propicia que la familia de don

⁹ Oscar Cerruto expresa en su poesía el sentimiento de una nación que ha sido abandonada por los dioses oriundos y que quizás haya sido general en los intelectuales de la época: “¡Qué mudos estáis, dioses! / en los tronos ulcerados por la luna, / un nimbo de pluma en las cabezas, / mientras caen las lágrimas / de vuestros ojos oxidados” (*Cántico* 71).

Encarno, el mestizo adinerado del pueblo, establezca un sistema de explotación muy duro para los indios. Cuando los indios no tienen el dinero para misas u otras celebraciones religiosas recurren a don Encarno, quien se los presta pero con altos intereses que muchas veces no pueden pagar y así pierden animales y cosechas. Es el caso de Sabasta, como hemos dicho, quien se endeuda tanto con don Encarno que debe “vender” a Wayra para evitar ir a la cárcel.

Pero no es sólo la dependencia de la iglesia católica lo que Lara critica. Los rituales indígenas asociados con las celebraciones religiosas como la misa por el alma del esposo de Sabasta, son también vistos como una causa de innecesario empobrecimiento y de facilitación de la explotación. Por eso, Sabasta se empobrece tanto por el dinero que tiene que dar a la iglesia como por el que debe gastar en músicos, comida y bebida para los convidados a la celebración posterior al rito católico.

Ahora bien y como ya señalamos, Lara, por medio de Wayra, propone una alternativa al mundo de las creencias religiosas. A pesar de haber sido adoctrinada en la casa de don Encarno y doña Elota en la religión católica, la novela no nos muestra a la protagonista como una mujer religiosa. Wayra vive muy poco interesada en la ayuda que podría conseguir de los dioses, sobre todo, cristianos. Conforme crece, aprende a confiar sólo en sí misma y en aquellos que han demostrado quererla. Su personalidad rebelde la convierte en una activa agente de su historia y así puede transformar el mundo que la rodea y no sólo sufrir sus imposiciones. Para Lara, más que los dioses, indígenas o cristianos, son los seres humanos como Wayra los que pueden romper con el ciclo de la explotación permanente.

Wayra, la rebelde

Lara construye a Wayra a dos niveles. En uno nos muestra los rasgos inherentes a la personalidad de Wayra, los que la diferencian de los otros personajes de la novela y la hacen agente de la historia. En el otro, nos muestra cómo los acontecimientos a que es sometida la modelan como sujeto social y las respuestas de la protagonista a esa presión.

Desde el comienzo de la novela, hay rasgos particulares de Wayra que la apartan del común de los otros niños de la comunidad indígena. Durante su niñez, está encargada de hacer pastar las ovejas de su familia, al igual que otros niños, pero ella dirige y organiza los juegos. El narrador nos advierte que Wayra es una líder innata. Este su liderazgo está connotado incluso de un toque sobrenatural: Wayra puede desaparecer en medio de un juego y aunque los otros niños la busquen no la pueden hallar. Y así como desaparece súbitamente, aparece también de pronto. Cuando uno de los niños le pregunta a dónde se va, ella responde que a hablar con la *wak'a* (un espíritu). Cuando su padre muere, los niños asumen que ahora, en estas desapariciones, ella va a hablar con el espíritu de su padre. Esta aura de misterio y de poder sobrenatural que aparece desde su niñez la caracteriza cada vez que se encuentra en el mundo indígena. Es así que en la última parte de la novela, viviendo en la comunidad de su compañero Simu, adquiere fama gracias a que sabe curar enfermos, conocimiento adquirido en su estadía en la ciudad de Cochabamba. Bautizada al principio como *mitmayana*, la advenediza, se convierte en una mujer médico que sabe cosas que los otros no saben, incluyendo el poder hablar un perfecto castellano y saber leer y escribir. Esta es la percepción de Wayra que se tiene en la comunidad

tal como la expresa la madre de Simu cuando la ve curar a un enfermo:

Le parecía que como por arte de encantamiento —ella no tomaba en cuenta los esfuerzos de la nuera, ni las ayudas de éter ni lo demás— iba cediendo el tremendo malestar de tata Timucu. No era inmodestia, no. Pero la compañera de su hijo sabía curar propiamente como los doctores de la ciudad. Estaba claro. Ningún jampiri le habría devuelto la tranquilidad a tata Timucu como tan pasmosamente y en tan contados instantes acababa de hacerlo ella, esa mujer venida a la hacienda para bien y provecho de toda la indiada. Y diciendo cosas por el estilo la vieja se echó a llorar. (242)

Wayra está representada como una mujer diferente, de alguna manera poderosa; su fuerte personalidad de líder y poseedora de conocimientos especiales le dan una autoridad privilegiada en las comunidades indígenas.

Ahora bien, para llegar a ser esta mujer, Wayra ha sufrido inicialmente un cambio profundo en su personalidad y que le permite asimilar los eventos de su vida posterior de una forma distinta. Este cambio esencial en la psicología de Wayra se puede ver en un episodio muy significativo de su niñez ligado a la muerte de su progenitor. Después de la muerte de su esposo, Sabasta pierde sus animales por la deuda que tiene con don Encarno. Entre ellos, las ovejas que cuidaba Wayra. La pérdida de estos animales desata un drama depresivo en la niña. Por varias semanas se niega a abandonar el corral de las ovejas. Se vuelve rebelde y cruel con sus hermanos. El curandero de la comunidad aconseja que Wayra vuelva al cerro aunque sea con ovejas ajenas. Wayra vuelve a pastorear, pagada para cuidar las ovejas del capataz de la hacienda, pero no es lo mismo para la niña. Se vuelve solitaria, agresiva e irasci-

ble. El amor que tenía por sus ovejas propias se convierte en odio a estas ovejas ajenas y no las cuida bien. Mueren dos y empieza para Wayra el calvario disciplinario. Pierde el trabajo no sin antes recibir fuertes castigos físicos por parte de los dueños de los animales. Ya desde estos momentos iniciales de la novela, Lara dibuja a la muchacha como un personaje de una vida trágica. Su sino, a lo largo de su vida, es perder permanentemente aquello que más quiere.

Es interesante notar que no es el drama familiar, la muerte del padre, lo que desata su cambio y su rebeldía sino la pérdida de los animales. Es más bien un drama social y comunitario: su posición de pastora única en el conjunto de los otros niños pastores. La novela no explica porqué Wayra se encuentra tan ligada a las ovejas, ni cuál es el especial significado emocional que tienen para ella, al extremo de que su pérdida cambie tan radicalmente su personalidad. Lo que sí parece claro es que éste es un acontecimiento personal y social traumático, que afecta, sobre todo, su posición de líder en el grupo infantil. Se podría decir que la pérdida de las ovejas destruye, de forma simbólica, la estructura social de Wayra. Esta crisis personal y social la condiciona, emocional y psicológicamente, para ser una *yanakuna*. Como los niños perciben, ella ya no habla con la *wak'a*, ha perdido su poder, ahora es sólo una solitaria y triste niña, de duelo por su felicidad perdida.

Aún antes de que ocurra su actual deambular por la sociedad boliviana, ya Wayra ha sido desarraigada de sí y de su comunidad. Frente a ella hay un largo camino de exilio por los mundos bolivianos, los cuales se van a ensañar con su desamparo. Su única defensa será su rebeldía, su entereza de espíritu y su fortaleza emocional.

Wayra, yanakuna

El camino de exilio comienza no lejos de su comunidad: en el pueblo contiguo. Presionada por una extrema situación de penuria, la madre de Wayra se ve obligada a entregar su hija como una forma de pago a su acreedor, don Encarno, para que ayude con los trabajos en la casa de éste y para que, al mismo tiempo, la niña sea educada. Vale la pena recordar que este mecanismo de pago es estructuralmente el mismo que se practicaba en la encomienda colonial. Wayra, que tiene alrededor de 15 años, pasa a vivir con esta familia del pueblo aledaño a la comunidad.¹⁰ Esta familia de mestizos, conformada por don Encarno, doña Elota y su hijo, el sacerdote del pueblo, tiene poder y dinero pero no pertenece a la “aristocracia” local del pueblo. Es una familia cuyo proceso de asimilación, de transculturación, a lo occidental está en una etapa intermedia. Lara ejemplifica con esta familia, como

¹⁰ Esta práctica de entregar las hijas de los indios a los párrocos para que sirvan y sean catequizadas por la iglesia es de origen colonial, como lo es el abuso de las mujeres, sobre todo indígenas, por parte de los religiosos. “Sexual abuse of women in the form of rape was most frequently reported among Indians and castas. ... Seduction was also classified as a crime, although of lesser degree than forced rape. ... Among the most common cases of seduction were those of friars and priests accusing of soliciting and of actual sexual intercourse with women under their spiritual care. ... Rarely was a member of the church defrocked for seduction” (Lavrin 335). Guamán Poma denunciaba que “un uicario Matamoros, siendo uicario, mandaua ajuntar a las dichas solteras y doncellas. Con color de la dotrina desuirgaua a todas y tenía media dozena de hijos y trayya cargado de yndias del pueblo en pueblo. ... Mira, cristiano perlado, ci haze esto un uicario, ¿qué exenplo queréys que haga los pobres yndios?” (II: 544). Estas prácticas se mantuvieron vigentes hasta el siglo XX, y fue una de las denuncias más constantes de los escritores e ideólogos indigenistas.

en un microcosmos, el sistema social más implacable de explotación de los indígenas en las primeras décadas del siglo XX, no muy diferente de la época colonial. En este pueblo de los valles cochabambinos, alejado de los centros económicos de las ciudades, Encarno y Elota son el centro de poder económico más destacado de la región. Encarno, un exitoso comerciante que se ha convertido en prestamista usurero, aprovecha su poder para explotar a los indígenas que viven en las comunidades cercanas. Por su parte, Elota es una exitosa mujer de negocios. Produce y vende chicha de maíz, uno de los bienes más deseados por los habitantes del valle cochabambino.¹¹ Así, esta familia ha conseguido ser una de las familias más ricas del pueblo, lo que les permite tener una influencia decisiva en la vida social tanto del pueblo como de las comunidades indígenas. Más aún, el hijo, al ser el cura del pueblo, cuenta con un poder inmenso sobre el comportamiento espiritual de los indígenas. En este medio de acumulación de poder económico, social y espiritual, Wayra inicia su primer aprendizaje de lo que es ser una mestiza. A su vez, Lara empieza a desarrollar en forma dramática, la dinámica entre los procesos sociales bolivianos de “civilización” y la rebeldía de Wayra.

Una vez que Wayra ingresa en la casa de Encarno y Elota, ésta se hace cargo de la niña. Para Elota, ella no es más

¹¹ Vale la pena recordar que la producción de Chicha, en particular, y la de alcohol, en general, fue una importante parte de la economía de la región de Cochabamba en la primera mitad del siglo XX. Para un estudio de la importancia del alcohol en la economía de Cochabamba hasta 1929, ver el capítulo 3 del libro *Regional Change* de Jackson. Para un estudio más detallado de la producción de chicha y su importancia en la formación de una identidad cultural quechua, ver el trabajo de Rodríguez y Solares, *Sociedad oligárquica, chicha y cultura popular*.

que fuerza de trabajo. Aunque se la ha aceptado en la casa con promesas de cariño y cuidado, el verdadero interés es tener una sirvienta. Pero, para tener una buena trabajadora, la señora de la casa debe enseñar a Wayra a serlo. Elota parte del principio de que Wayra por ser indígena viene cargada de las taras que se les atribuye a los indios. Para la chola rica, la niña es, a-priori, sucia y floja. Esto justifica el excesivo trabajo y la poca comida que se le asigna. Debe trabajar desde el amanecer hasta el anochecer, comer poco, ser sumisa y dormir en un rincón de la casa. Le echan en cara continuamente que es floja y sucia, y le recuerdan que debería estar agradecida por todo lo que hacen por ella. Y en caso de no hacer su trabajo como debe, se la disciplina con violentos castigos físicos. Elota desarrolla una actitud sádica hacia Wayra. La respuesta de la niña es la rebeldía. Por ejemplo intenta varias veces escapar de la casa. Pero cuanto más rebelde se pone la protagonista, mayores son los castigos que recibe. Esta violencia llega a su apogeo cuando Elota descubre que Wayra le ha robado dinero. Su furia es tal que, ayudada por su marido, la azota sin compasión, luego le hace beber orines podridos y al final le quema los pies. Elota justifica este trato gritándole a la niña que así no va a ser floja, ni ladrona, ni desagradecida como los indios. Este es el proyecto educativo para Wayra:

—¿Qué más quieres, pues?... —la fustigó la chola. —has de aprender a servir a los patrones. En vez de ser una india bruta toda la vida te has de civilizar. Después nos has de agradecer. “Por ellos soy algo”, vas a decir. (51)

Para que estas lecciones “civilizatorias” no se olviden tienen que ser inscritas en el cuerpo de la niña. Como en el relato de

Kafka, “En la colonia penitenciaria”, el castigo a la ley que Wayra ha trasgredido, ley que no conoce pero que ahora lleva consigo para siempre, es la escritura de esa ley en su cuerpo de forma dolorosa e indeleble. Y esa ley es la de aceptar su lugar de subordinación en el sistema de explotación en que vive. No es casual que una de las primeras cosas que la niña debe aprender es a llamar “señores” y “señoras” a la gente de la casa y los amigos de la familia. Se la está sujet(iz)ando, es decir, se la está convirtiendo en un sujeto en el doble sentido en que Foucault utiliza este término: devenir sujeto social y someterse al mismo tiempo al poder. La Wayra que emerge de ese castigo, con esa ley inscrita en su cuerpo — las cicatrices en sus pies que el narrador aclara que tienen forma de grilletes — y que la señala para toda la vida, es ya una ciudadana boliviana y una mujer mestiza. Wayra lleva en su propia carne la marca de la ley que la separa para siempre de sus orígenes indios.

Los motivos de la saña y la crueldad de Elota merecen un análisis. Su actitud irracional, violenta, enemiga de la flojera es inherente a su psicología. Elota está obsesionada con el trabajo como obligación permanente tanto de ella como de todos: “Era una creencia suya que todos tenían el deber de pasar el día tan atareados como ella” (55), explica el narrador de la novela. Esta internalización del trabajo como valor absoluto (y el consecuente horror al ocio) se origina en la historia personal de Elota y de Encarno.

Elota es una mujer que ha conseguido su bienestar y su riqueza en base a su esfuerzo personal. Nacida en una familia mestiza muy pobre, aprende desde niña a sobrevivir por medio de su trabajo. Pero, para ella, el trabajo está unido con una especie de pureza relacionada con los hombres. Su padre es un alcohólico y su madre es la que sostiene a la familia con

el negocio de fabricación de chicha. Elota aprende el oficio desde muy niña y ayuda a la madre en su quehacer. Pero con el tiempo, la joven se cansa del padre borracho y de su violencia doméstica. Un cierto día, cuando éste está muy borracho, le da a beber un brebaje que lo enferma y le hace creer que el excesivo beber lo está enfermando. De esta manera logra que el padre decida beber con moderación y consigue la paz que quiere en la casa. Con esto, Elota adquiere un poder importante: el control del comportamiento masculino. Esto es importante en una época y en una sociedad donde un destino común de las mujeres mestizas y pobres es el engaño amoroso por parte de los hombres (señoritos, en especial), el embarazo y la crianza de hijos sin ayuda masculina. Elota hace del no subordinarse a los hombres un rasgo esencial de su personalidad, lo que se puede ver en los símbolos de vestir máspreciados que ella tiene: unos aretes antiguos y un mantón de Manila. Estas prendas son regalos de pretendientes de la “aristocracia” local como parte de intentos de seducción que no tienen éxito. Su distinción social ante la gente del pueblo radica en esas dos prendas de vestir, objetos antiguos asociados con orígenes señoriales, y cuando Elota las luce, el pueblo comenta su belleza.¹² Esas prendas simbolizan la

¹² La ropa de la chola es un importante emblema de identidad y de posición social cuyos orígenes se remontan a la colonia. En la asociación de ropa con identidad social y cultural se unen dos tradiciones. Por una parte, el uso del tejido como símbolo del ayllu y de la etnia a la que se pertenece es practicado por los indígenas en su generalidad. Por otra parte, durante la colonia, se enfatizó la importancia del vestido para marcar las diferencias entre españoles e indios y también de rangos sociales. en la colonia. “Las múltiples connotaciones de tipo social, moral y simbólico que unos y otros atribuían a ir vestidos de español o de indio se pone bien de manifiesto tanto en los intentos por imponer ... normas y leyes al respecto, como en las continuas propuestas y llamadas de atención en escritos de carácter reformista

no sujeción de esta chola a los hombres y especialmente a los de clase superior, a cuyos deseos no cedió ni siquiera por esos regalos. La personalidad de Elota se construye sobre dos pilares: su independencia económica gracias a su trabajo como fabricante de chicha y su control del deseo sexual de los hombres (y, tal vez, del suyo propio). Estas dos características la hacen más atractiva para los hombres, las cuales para conseguirla tienen que aceptar sus condiciones.¹³ En realidad, la única manera de acceder a Elota es por el matrimonio, pues así se establece un contrato social que asegura lo económico y controla los deseos. Esto es lo que pasa con

y/o moralistas, etc”. (*Mestizos en hábito de indios* 134), dice Ares Queija. Por eso, Guamán Poma insiste en la necesidad de que la gente se vista en “hábitos de indios” y los españoles en “hábitos de españoles”. El problema se presenta cuando, por ejemplo, mestizos se visten con ropas de indios o de españoles. “Los dichos españoles, mestisos y señoras mestisas o negras, mulato, mulatas, que no se pongan áuito de yndio ni los yndios ni yndias no se ponga áuito de español. Por con color de ello hace muy gran ofensa a Dios y ni ciruen a su Magestad y no tiene obediencia ni ley. Sea grauemente castigado por las justicias” (cit por Ares Queija, *Mestizos en hábito de indios* 136). Lo que pasa es que con el cambio de vestido se altera, hasta se subvierte, para Guamán Poma, el orden social.

Estas connotaciones tan fuertes que históricamente se depositan en la vestimenta, llegan tanto al siglo XIX como al siglo XX. Un texto altamente ilustrativo sobre vestimenta y clase social en el siglo XIX, son los dibujos de Melchor María Mercado realizados entre los años 1841 y 1869. Ya en el siglo XX, la pollera se convierte en un símbolo determinante no de indios o de españoles, a pesar de su origen español, sino de la mestiza ciudadina. Entre los varios estudios sobre la vestimenta de la chola, podemos mencionar: *La Chola Boliviana* de Paredes Candía; “Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la *tercera república*”, de Barragán; y el capítulo “Skirts and Polleras” en *Gender and Modernity* de Stephenson.

¹³ Hay una clara similitud entre Elota y la Claudina de Medinaceli. Su poder y su atractivo para los hombres nace de estos rasgos de su vida: independencia económica por la venta de alcohol y poder sobre los deseos masculinos.

Encarno, quien se enamora de su resistencia a todo avance amoroso de éste y al final se casa con ella.

Desde un punto de vista histórico, esta actitud de Elota parece reflejar una extrema internalización como pecados graves de hechos como la flojera o la sexualidad fuera del matrimonio religioso y cuya erradicación fue una de las banderas principales de la iglesia católica desde la época colonial. Las marcas de barbarie eran justamente la flojera, la lujuria y la borrachera que se atribuía a los indios.¹⁴ Lara hace de Elota un personaje que se estructura por su extremo rechazo a estos “pecados”, pero no sólo por su negatividad en sí, sino por su conexión con el ser indio. Elota es un producto de la ideología religiosa colonial que asocia en una sola unidad el ser indio y el defecto moral. De ahí que su reacción frente a la flojera y a la sexualidad de la mujer sean de una violencia absoluta. Por esto mismo, no es casualidad que su hijo sea el sacerdote del pueblo.

Por su parte, Encarno es similar a Elota en muchos aspectos, pero con las salvedades que le da el hecho de ser hombre y no mujer. Encarno es un “self-made man”. Lara lo describe como un “hombre con biografía” (56). Criado por unos tíos que no lo tratan bien, de joven huye a trabajar en las minas de estaño de Simón Patiño.¹⁵ Allí adque-

¹⁴ Desde la llegada de Colón se empiezan a acumular las marcas de barbarie en los indios, las que justifican por una parte, su explotación y por otra, la necesidad de su cristianización. Para un estudio de la formación de cómo la ideología europea plenamente presente en Colón ve y barbariza al indígena ver: *La conquista de América* de Todorov.

¹⁵ Las minas de estaño de Simón Patiño, que fueron de las más ricas en su época y permitieron a Patiño convertirse en uno de los hombres más ricos del mundo, atrajeron a miles de trabajadores de toda Bolivia. Sobre todo, indígenas campesinos de regiones empobrecidas vieron en el trabajo minero una solución de vida. Sin embargo, la explotación de trabajadores en

re experiencia de trabajo mientras vive una vida amorosa propia de un don Juan. También se gana la admiración de sus compañeros trabajadores al defenderlos ante la empresa. De vuelta a su tierra natal, se dedica a hacer negocios con tal habilidad y esfuerzo que pronto se convierte en un hombre adinerado y respetado en el pueblo. Su estatus social crece a tal punto que incluso es aceptado en los círculos más “decentes” (léase menos mestizo y más occidental) del pueblo, a los que de otra manera no podría acceder por ser un mestizo de extracción social baja. A pesar de ser un mujeriego de muchas lides, Encarno se enamora de Elota, quien es la única mujer del pueblo que se le resiste y a la cual sólo puede acceder por medio del matrimonio, como ya mencionamos. Así, este matrimonio tiene bases y objetivos comunes: el ascenso social y económico, y el alejamiento del mundo indio. Son, de alguna manera, una clase media burguesa en ascenso pero fuertemente determinados todavía por una ideología colonial.

No es de extrañar que la actitud de este matrimonio hacia Wayra esté tan llena de violencia y desprecio, pues la niña representa aquello de lo que más se quieren distanciar. Después de todo, la pareja ha conseguido su posición social gracias a su trabajo y han logrado formar una familia “decente”. Son, pues, ejemplares en su ascenso hacia ser y sentirse plenamente no-indios. La presencia de Wayra, necesaria por razones de trabajo, activa los mecanismos “civilizatorios” de la familia al introducir con su ser indio un desorden ame-

las minas fue una práctica constante desde la colonia que no cambió durante la época de Patiño. Los mineros se convirtieron a su vez en la clase social más combativa en la defensa de sus derechos. Ver la *Historia del movimiento obrero boliviano* de Guillermo Lora.

nazante en esa familia que se quiere no-india. Esto se nota, sobre todo, en la percepción de la niña como sucia.

Hay que recordar que las discusiones públicas sobre la higiene de los indios, la vestimenta de indios y cholos, así como sobre los cuerpos “sucios” de las cholos —de las empleadas domésticas, por ejemplo— fueron muy intensos en las primeras décadas del siglo XX. Como anota Stephenson en su *Gender and modernity in Andean Bolivia*, en referencia a las inspecciones de los cuerpos de las cocineras: “These hygienic inspections thus can be read as an explicit attempt to first erase the *chola*’s indigenous ethnicity by stripping her of her clothing” (143). Cabe agregar que en estas inspecciones se asumía, de la misma manera que lo hace Elota, que el cuerpo de la chola por ser de origen indio es de por sí sucio y, por lo tanto, una amenaza. “India inmunda” es uno de los epítetos más usados por Elota en la novela. Pero esta amenaza no es sólo contra la higiene, sino contra el orden social que Elota ha internalizado como bueno y como suyo. Wayra parece traer un desorden original que se identifica con lo salvaje (léase lo indio). Como explica Douglas, desde un punto de vista antropológico, en rigor,

la suciedad, tal como la conocemos, consiste esencialmente en desorden. No hay suciedad absoluta: existe sólo en el ojo del espectador. Evitamos la suciedad, no por un temor pusilánime y menos aún por espanto o terror religioso. Tampoco nuestras ideas sobre la enfermedad dan cuenta del alcance de nuestro comportamiento al limpiar o evitar la suciedad. La suciedad ofende el orden. (14)

El ojo de Elota ve a Wayra como una amenaza al orden familiar no-indio y, por extensión, se podría decir que al orden social nacional donde lo indígena debe ser anulado en favor

de lo occidental. Amenaza aún más temible porque está no sólo en Wayra, sino en la misma Elota. La niña es como el recordatorio de algo que se quiere olvidar a toda costa: el grado cero de la construcción social boliviana, los orígenes indios, sociales y culturales, de todos los sujetos nacionales.

A través de la violencia de las reacciones de Elota y su familia ante los mínimos reclamos o desobediencias de la niña, Lara muestra el alto grado de internalización de la conflictiva dualidad indio/ mestizo, flojera/ trabajo, suciedad/ orden social en los grupos mestizos y criollos bolivianos. La internalización de esa oposición antagónica desencadena la necesidad de “civilizarla”, de transformar a Wayra en algo más cercano a ellos, pero a la vez de marcar constantemente la diferencia que hay entre ellos y esa india. Dinámica de extirpación de lo indio, ejercida desde el poder, llena de violencia física y psicológica, y que fundamenta el proceso educativo de Wayra.

Ahora bien, la recurrencia de los castigos físicos a Wayra hacen pensar que en este proceso de civilización el cuerpo del sujeto indígena es un objetivo especial. Como dice Foucault en su *Vigilar y castigar*:

en nuestras sociedades, hay que situar los sistemas punitivos en cierta “economía política” del cuerpo: incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan los métodos “suaves” que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo de que se trata —del cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión. (32)

Para el filósofo francés, el cuerpo está moldeado y, a la vez, utilizado económicamente por las fuerzas del poder. Por eso, “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez

cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault 33). Esto es exactamente lo que pasa con Wayra. Hay todo un sistema de poder que insiste despiadadamente en corregir el cuerpo de Wayra (percibido como flojo, mentiroso y rebelde), al mismo tiempo que explota su fuerza de trabajo.

Ahora bien, la violencia física sobre Wayra presenta, además, otra característica que proviene de una mentalidad colonial: mostrar en el cuerpo del culpable las marcas de la atrocidad de su crimen. Refiriéndose a la atrocidad de los castigos violentos por crímenes considerados graves en la Europa anterior al siglo XVIII, Foucault explica:

La atrocidad es ante todo una característica propia de algunos de los grandes crímenes: se refiere al número de leyes naturales o positivas, divinas o humanas que atacan, a la manifestación escandalosa o por el contrario a la astucia secreta con que han sido cometidos, a la categoría y al estatuto de los que son sus autores y sus víctimas; el desorden que suponen ó que acarrearán, el horror que suscitan. Ahora bien, el castigo, en la medida en que debe hacer que se manifieste a los ojos de cada cual el crimen en toda su severidad, debe asumir esta misma atrocidad, debe sacarla a la luz por medio de las confesiones, de los discursos, de los carteles que la hacen pública; debe reproducirla en las ceremonias que la aplican al cuerpo del culpable bajo la forma de la humillación y del sufrimiento. La atrocidad es esa parte del crimen que el castigo vuelve suplicio para hacer que se manifieste a la luz del día: figura inherente al mecanismo que produce, en el corazón del propio castigo, la verdad visible del crimen. (61)

¿Cuáles con las leyes que Wayra ha violado para ser castigada de esta manera? ¿Qué horroroso crimen ha cometido la niña? En el contexto de una sociedad con un racismo tan fla-

grante, el crimen de Wayra es simplemente ser india. Por eso ese microcosmos social que es la familia de Encarno y Elota viven cada falta de la niña como una afrenta sin nombre, una atrocidad que debe ser reparada con un suplicio que manifieste a los cuatro vientos la gravedad del crimen de ser india y resistirse a ser “civilizada”. Crimen agravado por Wayra al rehusar ser un sujeto tal como la quiere la sociedad boliviana, al negarse a ser una esclava dócil.¹⁶ Ante un sistema social que quiere transformarla en sujeto y sujetarla al sistema de poder, la niña opone toda su resistencia. Por eso su cuerpo debe exhibir la marca del castigo por no ser un buen sujeto nacional: las cicatrices de las quemaduras en sus pies.

¹⁶ Sobre la idea foucaultiana de sujet(iz)ación (assujétissement) que uso es interesante mencionar el comentario de Butler. Esta crítica recuerda que Foucault dice que:

The prison thus acts on as the prisoner's body, but it does so by forcing the prisoner to approximate an ideal, a norm of behavior, a model of obedience. This is how the prisoner's individuality is rendered coherent, totalized, made into the discursive and conceptual possession of the prison; it is, as Foucault insists, the way in which “he becomes the principle of his own subjection”. This normative ideal inculcated, as it were, into the prisoner is a kind of psychic identity, or what Foucault will call a “soul”. (85)

Pero esta alma foucaultiana que es un efecto de prisión y cuyo objetivo es normalizar al sujeto no parece tener en cuenta las posibilidades del sujeto, de su alma, para resistir a esta normalización, como dice Butler. La novela de Lara parecería confirmar la afirmación de esta crítica, pues muestra la dimensión de resistencia de un sujeto que la conceptualización de Foucault no contempla. Wayra, a pesar de los esfuerzos del sistema por normalizarla en chola subordinada y sumisa, no se deja sujetar completamente. Su rebeldía es tan fuerte que el Estado boliviano la tiene que matar al final de la novela. La rebeldía de Wayra es, pues, la manifestación más notable de su libertad interior.

Ahora bien, la rebeldía de Wayra hace sospechar a sus “educadores” que la violencia física no basta para cambiarla. Del castigo físico, que no es suficiente pero sí necesario, se pasa a la educación espiritual. Para conjurar definitivamente el peligro de lo indígena, la familia decide que hay “urgencia” de enseñarle el castellano y de catequizarla. Castigar marcando el cuerpo es sólo parte del proceso de civilización nacional, es la parte más tosca, diríamos, y la que nos remite más obviamente a la colonia. El otro aspecto de este proceso es el destinado a marcar el alma de la niña. El sometimiento del cuerpo debe incluir su alma, en tanto ésta es “correlato actual de cierta tecnología del poder sobre el cuerpo” (Foucault). Wayra debe ser un sujeto con un alma como una realidad

producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y se corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia. (Foucault 32)

Aquí es cuando la educación cristiana y castellana que vienen de la mano del cura, el hijo de Elota y Encarno, juegan su rol. Este es el acto “civilizador” más radical sobre la niña india; es el más moderno, pues se trata de un método suave como lo llama Foucault y que apunta directamente a su alma.¹⁷

¹⁷ La creación de un “alma” para el sujeto indígena no es un hecho nuevo, tiene un origen colonial en las catequizaciones de las poblaciones

El cura enseña a Wayra a leer, escribir y hablar un castellano perfecto sin acento quechua. Esta es una condición muy importante pues marca una clara diferencia con los indios que, en general, hablan un mal castellano. A este aprendizaje del castellano le sigue el del cristianismo, con lo cual termina la parte formal de su aprendizaje. El objetivo de estas lecciones impartidas por el cura es que las indias estén preparadas para los sacramentos de la iglesia católica: la comunión y el matrimonio. Pero en una sociedad todavía dominada por las prácticas coloniales, el “aprendizaje” se completa de verdad cuando son violadas por el cura.¹⁸ Lara elige una fecha simbólica para mostrar la culminación de esta parte del proceso de “civilización” de Wayra: el día que cumple 16 años. Este día Wayra es violada por el reverenciado hijo de Elota y Encarno.¹⁹ Por esta violencia, la niña

nativas. Por ejemplo, las confesiones introdujeron en la mentalidad de los indios conceptos como el pecado, noción especialmente foránea a las culturas nativas. Esto es particularmente notable, por el énfasis que se puso en cambiar la concepción del cuerpo y de la sexualidad de los aborígenes. Los indígenas tuvieron que “aprender” a ver su cuerpo y su sexualidad como negativos que era como los entendía la moral cristiana. Este fue, sin duda, un trabajo de construcción de una nueva subjetividad indígena. Ver “Individualization and Acculturation” de Gruzinski, y “The Theology of Concupiscence” de Regina Harrison.

¹⁸ La violación de mujeres indias por los curas fue una práctica muy difundida durante la colonia. Guamán Poma, por ejemplo, ya denuncia largamente este hecho en la parte dedicada a los sacerdotes de su *El primer nueva coronica y buen gobierno* (II: 532-621).

¹⁹ Es interesante notar que esta educación se nutre también de la cultura mestiza. En sus intentos de seducción previos a la violación, el cura hace regalos a Wayra y, además, le cuenta historias tradicionales quechuas como la del Manchay Putyu y la de Ollantay. En esto sigue la tradición de la iglesia en América durante la colonia, que podía mezclar tradiciones para conseguir sus objetivos de adoctrinamiento.

pasa a ser mujer mestiza: habla, lee y escribe perfectamente el castellano, está catequizada y ha sido violada por el representante del dios cristiano en la tierra. Esta es la feroz construcción del cuerpo y del alma de una mujer mestiza, de una chola, desde las estructuras de poder que rigen en la Bolivia de la primera mitad del siglo XX, tal como nos lo muestra la novela de Lara. Pero Wayra no se deja reducir a ser sólo esto. Sin duda que llevará consigo estas marcas indelebles “civilizatorias”, pero las convertirá en armas con las que desafiar a ese mismo poder que la ha marcado de forma tan radical y violenta.

Del ser chola citadina

La violación tiene una consecuencia más: Wayra queda embarazada del cura. Cuando Elota descubre este hecho, además de propinarle los castigos físicos habituales por ser una “arreacha” (una puta), y al no poder hacerla abortar, la devuelve a su madre. Pero en su comunidad Wayra es estigmatizada como un mala mujer: se asume que el embarazo es su culpa y no es aceptada de vuelta ni en su familia ni en su comunidad. Ante este rechazo, Wayra abandona su pueblo y se va a la ciudad de Cochabamba. Aquí comienza la segunda etapa en su proceso de mestización: volverse chola citadina. En la ciudad, Wayra se enfrenta a un espacio social más complejo puesto que las relaciones sociales no están tan claramente delimitadas entre explotadores y explotados como lo están en el área rural. Los procesos “civilizatorios” para los indígenas que llegan a la ciudad son variados y tienen distintas intensidades y manifestaciones. Por ejemplo, los personajes con los que se relaciona Wayra, generalmente mujeres mestizas, la tratan, a veces bien, a veces mal, a

veces bien y mal, pero siempre le enseñan a ser más mestiza y menos india.

Ahora bien, la joven, para sobrevivir, debe aprender varios oficios propios a las necesidades urbanas. Por ejemplo, el primer trabajo que desempeña es de cocinera en la casa de la familia de un médico, donde experimenta tanto lo bueno como lo malo de vivir en el espacio criollo. En este hogar es tratada con mucho miramiento; le dan casa y comida y ayudan a que nazca su hija. Lara retrata a esta familia como una familia burguesa, muy criolla y de tendencias políticas de izquierda. Esto explica el trato humano que dan a Wayra, lo cual no quita que se mantenga una estricta relación patrón-sirvienta, de tipo colonial. Así, cuando nace la hija de Wayra ponen a la bebé en un orfanato, pues Wayra tiene que seguir cumpliendo sus labores de cocinera. Wayra, en su paso por esta familia, adquiere importantes conocimientos prácticos, como los básicos de la medicina occidental, los cuales le serán muy útiles en el futuro.

Ahora bien, quizás el proceso de crecimiento interior más importante de Wayra en su paso por la ciudad es su aprendizaje de nuevas relaciones humanas y, en particular, de las amorosas, primero con un mestizo y después con un indio.

En la relación con el mestizo, la actitud de éste repite la del cura en la casa de Encarno. Este es un joven cholo de su pueblo, Walaychito, a quien ya conocía y de quien se había enamorado. En Cochabamba lo encuentra por casualidad y se inicia entre ellos una relación amorosa. Pero mientras éste sólo busca una relación sexual con Wayra, ella se enamora profundamente. Cuando Wayra sugiere la posibilidad de matrimonio, él la rechaza muy enojado diciendo: “¡India mula! ¿Por quién me has tomado? ¿Qué me voy a casar con

una porquería como tú?” (201). Por supuesto, un mestizo de pueblo no se va a casar con una mujer a la que percibe como india. Wayra no verá más a este hombre; se da cuenta de que él es como el cura del pueblo y que no puede esperar nada de ninguno de ellos. Pero Wayra ha quedado nuevamente preñada.

Ahora bien, Wayra descubre que puede haber otra clase de relación de amor, una que sea verdadera y que no este marcada por el engaño y/o la violación. Wayra conoce a Simu, un indígena recién llegado a la ciudad, un *yanaku-na* como ella, pero en muchos aspectos más indefenso que Wayra frente a las complejidades de la ciudad. Con él vive su verdadera historia de amor.

Con Simu, Lara inscribe un romance en la, en general, desgraciada vida de Wayra, pero un romance hecho básicamente de solidaridad y no de sentimentalismo. Primero Simu se enamora de Wayra y después es correspondido por ella. El amor entre estos dos seres, una mujer ya muy mestiza y un hombre todavía muy indígena, se construye por medio de gestos de apoyo, ayuda, generosidad, sacrificio y agradecimiento.²⁰ El modelo del romance occidental que liga la atracción física y la pasión romántica e ideal está ausente entre Wayra y Simu. El inicio de sus relaciones son simples actos de ayuda: Wayra que le lleva comida cuando Simu duerme en la puerta de la casa al frente de la suya; Wayra que le da ropa

²⁰ Este tipo de amor basado en una unión espiritual que no es la pasión, se origina en parte en la ideología marxista de la época. En su novela, *Aluvión de fuego*, escrita bajo claras premisas marxistas, Cerruto pone en palabras del protagonista esta definición del amor: “El verdadero revolucionario no hace literatura de la mujer. La mujer es para él nada más, y nada menos, que un ser humano: una compañera” (163).

a Simu cuando éste anda semidesnudo por la ciudad, porque le han robado todas sus pertenencias; Simu que la lleva de urgencia a un hospital, cuando la encuentra empezando a dar a luz en plena calle. De estos actos de apoyo entre desvalidos nace su amor. Cuando Simu reconoce en la mujer que lleva al hospital a la mujer que le dio ropa, se siente tan agradecido y siente tanto respeto por ella, que sólo puede dedicar su vida a servirla y amarla. Después de que Wayra da a luz a este niño, Simu la lleva a vivir con ella. Este amor, desprovisto de todo romanticismo, es para Wayra el encuentro del verdadero amor en su vida. Así, Simu y Wayra forman una familia.

Por un cierto periodo la pareja lleva una vida más o menos feliz, apoyados en sus fuentes de trabajo: Wayra se convierte en comerciante y Simu trabaja de cargador en mercados y otros sitios. Pero esta felicidad es difícil de mantener en la ciudad. Simu adquiere una fuerte afición a la bebida²¹ y para evitar la destrucción de la familia deciden irse a vivir al pueblo de Simu. Pero esta vuelta a una comunidad indígena no es un retorno a una especie de felicidad utópica como el que tuvo Wayra en su niñez. No es un refugio de los mecanismos de “civilización” de la sociedad boliviana. Al contrario, aquí se va a dar el enfrentamiento final de Wayra con el sistema social boliviano y revelar las polaridades del mestizaje boliviano.

²¹ El personaje de Simu sería como la versión de Lara de los famosos aparapitas (cargadores) de Jaime Saenz. Lara enfatiza lo social de estos personajes, mientras que Saenz enfatiza su dimensión mística. La mayor diferenciación puede observarse en la visión del alcohol. Mientras que para Saenz la bebida es casi un acto místico, para Lara lleva a la destrucción de la vida de una persona. Para un estudio de los aparapitas saenzianos ver de Antezana “‘Felipe Delgado’ de Jaime Saenz”, y el capítulo sobre Saenz en mi *La patria íntima*.

Wayra mitmayana

Ir a vivir al pueblo de Simu no es para Wayra una vuelta de integración y reconocimiento de orígenes y/o raíces culturales o sociales. No sólo el rechazo de la comunidad que ve en ella a una forastera lo hace difícil, sino su propia evolución personal que le hace ver el mundo indígena con otros ojos. Wayra hace un gran esfuerzo de humildad y paciencia para ser aceptada por la comunidad, lo cual al final consigue, pero el lugar que se le asigna ya está marcado por la diferencia.²² El apodo con el que la llaman, *mitmayana*, la advenediza, lo dice claramente. Y aunque ese apodo cambia de sentido y pasa de ser un despectivo a una especie de título de respeto por sus conocimientos de medicina y su capacidad de servicio a la comunidad, señala a Wayra como diferenciada del resto de la comunidad. Esta diferencia y su rebeldía innata atraen la cruel atención del hacendado de la zona, Isico, lo que va a desencadenar las trágicas acciones de la parte final de la novela. El enfrentamiento de Wayra con Isico sigue el modelo de la típica relación entre hacendado e indígenas tal como se la representa en general en la novela indigenista, pero muestra algo más: la dimensión mestiza de ese enfrentamiento.

Lara retrata a Isico como un hacendado típico de la novela indigenista: es un cruel e insensible déspota. Trabajo, bienes, cuerpos y vidas de los indígenas le pertenecen. Su actitud hacia los indios es de un ensañamiento cruel, lleno de desprecio y odio. El látigo para los hombres y la violación para

²² Esta imposibilidad de la vuelta a la comunidad indígena es una de las estructuras narrativas más importantes de la literatura y el cine bolivianos. Quizás el mejor ejemplo sea el de la película *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés. Ver el capítulo dedicado a esta película en mi *La patria íntima*.

las mujeres es como trata a los indios. El conflicto con Wayra se inicia con el antojo de Isico por la chicha que hace Wayra; bebida que es reputada como la mejor de todas. Cuando Wayra, en actitud desafiante, prepara una chicha especial para una fiesta en su familia y su comunidad y no para el patrón, éste viene a su casa en busca de esa chicha y mostrar y ejercer su poder. Borracho, intenta violar a Wayra frente a su marido, pero no lo consigue. Lo conseguirá días después cuando, como castigo, ella debe trabajar en la casa de hacienda. Como dice el narrador, Wayra ya ha vivido ese trance y lo puede sobrellevar. Pero la preocupación de la protagonista, sabiendo el riesgo que corren todas las mujeres de ser violadas, es evitar que su hija, casi una adolescente, sea una nueva víctima del patrón. Desafortunadamente, no lo consigue. Este es el momento más trágico de la novela: la hija de Wayra violada por el patrón, Isico. La niña no sobrevive la violencia con la que ha sido ultrajada y muere. Wayra expresa elocuentemente lo terrible de este hecho: “esto que ha hecho con mi hija no puede hallar la venia del cielo ni de la tierra” (299).

Isico repite con Wayra lo que el sistema social boliviano ha estado haciendo con ella desde que entró en la casa de Encarna y Elota: someterla y explotarla, y para conseguirlo toda disciplina es permitida. Pero Wayra, la rebelde, la mestiza, la *mitmayana*, la comerciante, la cocinera, la chichera, la violada, la amada, la madre, no es tan dócil como quisiera el sistema. Y cuando el avasallamiento del poder político irrumpe en los más sagrado de su vida —su hija— es capaz de rebelarse con toda la violencia del mundo y sin importarle las consecuencias para sí misma.

Dolida y desesperada, Wayra va a la ciudad en busca de justicia para semejante crimen. Consigue que la policía intente apresar al hacendado, pero éste, que tiene relaciones

y parientes en el sistema político y en la justicia, no puede ser tocado. Al contrario, Isico, en venganza, se ensaña con la comunidad y, en especial, con la familia de Wayra. Así, Simu muere a causa de una golphiza que recibe de manos del patrón. Ante tanta atrocidad y tanta falta de justicia, la comunidad, empujada por Wayra, decide hacer justicia por sus propias manos. Una noche asaltan la hacienda, la queman y matan al hacendado. Esta revuelta indígena es también un acontecimiento comúnmente narrado en la literatura indigenista. Tanto Alcides Arguedas como Jorge Icaza narran en sus novelas levantamientos violentos de los indios contra los hacendados. Son también hechos históricos que ocurrieron a lo largo del siglo XX, justamente, por los abusos de los hacendados y la complicidad de los gobiernos nacionales.²³ En *Yanakuna*, la respuesta del Estado boliviano no se hace esperar y el ejército toma presos a los indígenas de la comunidad, incluida Wayra. Los llevan a la ciudad, les hacen juicio y los condenan a muerte.

En la narrativa indigenista, este episodio de la revuelta indígena es el momento en que se afirma la inevitabilidad de la confrontación entre el mundo indígena y el mundo criollo. Ahí se ve que el indio y el blanco son los extremos de un conflicto racial, social y político que parece no tener solución. Pero si reparamos en los personajes protagonistas del enfrentamiento que se narra en *Yanakuna*, vemos que los

²³ Carlos Mesa señala que “los principios de tierra y libertad eran ya moneda corriente en el movimiento indígena” de esta época (Mesa, Gisbert y Mesa 613). Por ejemplo, en 1947 como resultado de huelgas de brazos caídos de los indígenas, en una hacienda del altiplano el gobierno desató una acción punitiva. Esto desencadenó una serie de rebeliones en varios departamentos del país, entre ellos Cochabamba. Sin duda, Lara tenía en mente estas rebeliones cuando escribe su novela.

enfrentados, sin importar cuan opuestos parezcan, tienen un origen común. Tanto Wayra como Isico, los personajes en conflicto directo, son mestizos. De Wayra ya lo sabemos y de Isico lo podemos escuchar de su propia boca. El día que Isico va a la casa de Wayra en busca de chicha, bebiendo con Simu le dice: “Bebé tú también —le decía a Simu—. ¿Por qué no puedes beber conmigo? Al fin y al cabo soy nieto del Botado Cantito, un viejo roñoso de la Curtiduría, bautizado con agua de tara [indio]” (286).

En páginas anteriores, Lara ha relatado la genealogía del hacendado Isico, cuyo origen como él lo reconoce tiene algo de indio. El nombre de Botado Cantito explica ese origen. Se llama Botados a los bebés que son abandonados por sus padres a las puertas de alguna casa con la esperanza de que allí los críen. Este es el caso del primer Botado en la familia de Isico, quien es un exitoso “cholo”, “self-made man”, similar a Encarno. De los numerosos hijos que tiene este primer botado, dentro y fuera del matrimonio, destaca uno llamado Cantito por sus éxitos en los negocios, mayores que los del padre. Este crecimiento económico continúa con cada nueva generación. Al mismo tiempo, la familia de los botados aspira a subir de clase social, lo que consigue uno de ellos por medio del matrimonio con una mujer de clase alta, aunque pobre. Asimismo, van adquiriendo mayor poder político. Este es el retrato del ascenso de una nueva clase social, una incipiente clase media chola afanosa de ser parte de los estratos sociales más altos de la sociedad boliviana. Por las características racistas de Bolivia, este ascenso implica necesariamente borrar o intentar borrar todo origen que los relacione con el grado cero de lo indígena, tratar de ser lo menos mestizo posibles. Incluso en un momento de la historia de esa familia, una generación

de hijos exigen a sus padres cambiar sus vestimentas (mantas, polleras, abarcas) para no parecer cholos.

Este fenómeno tan difundido en la sociedad boliviana tiene su origen, como se sabe, en la colonia. Silvia Rivera explica bien esta dinámica social del cholo: “La ‘cadena de relaciones de dominación colonial’ resultante permite, así, que cada estrato se afirme sobre la negación de los de ‘abajo’ y sobre el anhelo de apropiación de los bienes culturales y sociales de los de ‘arriba’” (Rivera Cusicanqui, “La raíz: colonizadores y colonizados” 67). Este mecanismo permite que cuanto más un sujeto se acerca a los de “arriba”, más desprecia y niega a los de “abajo”, aunque sean de su propia sangre. Así para ese gran grupo de mestizos denominados cholos, su identidad se articula conflictivamente entre lo occidental y lo indígena. En este sentido, la familia de los Botados es una típica familia de cholos que muestra en toda su extensión este proceso de occidentalización (“blanqueamiento”) que, paradójicamente, nunca puede ser completado. El grado cero de lo indígena no es totalmente borrable.

En este proceso, Isico se encuentra en el polo más alejado de lo indígena. Lara nos muestra un personaje absolutamente alienado de su realidad, ya no sólo chola, sino boliviana. Isico, desde niño, está dominado por las fantasías del cine norteamericano — quiere ser un “cow-boy” — y delirando con estos roles imaginarios mata a dos personas. Su padre, para evitar que su hijo vaya a la cárcel, y aprovechando su poder político, lo envía a cuidar la hacienda, a la edad de 14 años. Allí, sin ningún control, va a dar rienda suelta a sus deseos y fantasías. Sin más justicia que la suya propia, es dueño absoluto de todo, incluidas las vidas de los indígenas del lugar.

La intensa fascinación con la cultura norteamericana de Isico es sólo comparable en intensidad a su odio hacia los

indios. Para Lara hay una relación de signo inverso entre el amor a lo extranjero y el desprecio por lo propio. De ahí que enviar a Isico a la hacienda sea de verdad un castigo: estar rodeado de los despreciables indios. Pero es también una vuelta, involuntaria sin duda, a sus orígenes indios, no sin un cierto paralelo al de Wayra, aunque de signo totalmente distinto. Algunos de los antecesores de Isico probablemente vinieran de una comunidad como la que se encuentra alejada a la hacienda. De alguna manera él parece sentirlo así y eso lo lleva a confesar su origen a Simu. Pero saberse de origen indio es una fuente profunda de conflicto. Después de todo él quiere ser un “cow-boy”. Mientras Wayra se entrega con dedicación amorosa a una comunidad similar a la de su origen, incluso sin estar plenamente aceptada por ella, Isico, enfrentado a una comunidad también similar a la de su origen familiar, lo hace con gran dedicación también, pero con la del odio y la crueldad. Esta es quizás la gran enseñanza de la novela de Lara. No es tanto el enfrentamiento entre indios y blancos lo que se narra, sino entre mestizos cuya apreciación y relación con lo indígena tiene la distancia que hay del amor al odio.

Lara nos muestra así en un polo del abanico social a Isico, el más alienado de los mestizos, y en el otro polo a Wayra, la más auténtica de los mestizos. Todo opone a estos dos personajes, incluido el género sexual, pues son como la figura simétrica e invertida el uno del otro. Para Lara, entre esos dos polos de configuración de lo mestizo se constituye la sociedad boliviana y no así entre lo indio y lo blanco como ocurre en la novela indigenista tradicional. En este sentido, *Yanakuna* es la novela más reveladora de la constitución mestiza de la sociedad boliviana. No es sólo una novela indigenista de denuncia social, es una visión del boliviano como

mestizo, es decir, de aquel que se define constantemente en relación al indio, como grado cero de lo social.

En esta visión de la sociedad boliviana, es significativo que la protagonista de *Yanakuna* sea una mujer. La mujer india, no olvidemos, es, desde la llegada de Europa a América, el primer cuerpo que debe ser mestizado y que, además, debe producir mestizos. Pero la mujer es, como la novela enfatiza, el sujeto donde se puede encontrar la mayor fortaleza e integridad humana al constituirse en agente de la historia. Por eso, para Lara, Wayra, la india devenida mestiza pero sin renunciar ni despreciar su origen étnico, es el personaje que tiene la mayor capacidad de cambiar la sociedad boliviana. Por ser una Yanakuna, una errancia que atesora, sobre todo, su libertad, sólo puede ser sujet(iz)ada por la muerte.

CAPÍTULO IV
VESTIMENTA, AMOR Y CONDICIÓN MESTIZA
EL CHULLA ROMERO Y FLORES DE JORGE ICAZA

La obra literaria de Jorge Icaza (1906-1978) ha sido comúnmente considerada parte del indigenismo literario de comienzos de siglo. Esta apreciación se ha debido, sobre todo, al éxito de su novela *Huasiyungo* (1934), de clara raigambre indigenista. La crítica más actual, sin embargo, postula con argumentos muy válidos que su obra es más bien una indagación del cholo ecuatoriano. “Desde la aparición en 1974 de tres estudios coincidentes sobre la novelística de Jorge Icaza, nadie puede poner en duda ya que el tema central de su novelística es el estudio y caracterización del cholo ecuatoriano, con toda su problemática existencial” (274), afirma Antonio Lorente Medina. Incluso el mismo Icaza ha explicitado que para ser verdadero indigenista hay que escribir sobre el mestizo, quien es la inevitable transformación de aquel: “creo que los indigenistas de verdad somos aquellos que no sólo defendemos al indio vivo y auténtico, sino que también defendemos al indio transformado, es decir al indio

que va en nosotros” (citado por Richard xix). Un repaso de sus textos nos mostraría que, en efecto, la mayoría de sus escritos tiene como temática dominante la situación social, individual, histórica o psicológica del mestizo de los andes ecuatorianos, el llamado cholo.

En este sentido, *El Chulla Romero y Flores* (1958) es no sólo la obra cumbre de su producción literaria, sino también de su visión del mundo ecuatoriano que para él es, esencialmente, indio-mestizo. El personaje principal de esta novela, el chulla, sería por lo tanto el personaje más elaborado y el que mejor explicaría el pensamiento icasiano sobre el mestizo de su país.¹ En *El Chulla Romero y Flores* se puede ver

¹ El chulla quiteño es un personaje tradicional de Quito que hacia finales del siglo XX ya casi había desaparecido. El chulla quiteño como fenómeno social se dio entre el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, aunque talvez tenga orígenes coloniales. Fue un subgrupo social dentro de las clases urbanas medias y bajas, que se convirtió en un personaje típico de la ciudad; era una suerte de pícaro, conocido en su barrio y que circulaba por las calles de Quito viviendo al día y sin pensar mucho en el futuro. Cuando Icaza escribe su novela, ya están en un franco proceso de desaparición. El chulla de Icaza se basa en el personaje típico pero es una reelaboración del mismo que sigue las necesidades del proyecto literario del escritor. Los rasgos característicos de chulla típico han sido plasmados por varios escritores de las tradiciones quiteñas, por ejemplo: “El auténtico chulla quiteño” de Carlos Andrade o “El chulla quiteño, bendición ambigua” de Simón Espinosa. La figura del chulla ha pasado también a la música popular como en esta canción de Alfredo Carpio Flores y Luis Alberto Valencia C.:

EL CHULLA QUITIÑO
(Pasacalle)

Yo soy el chullita quiteño,
La vida me paso encantado,
Para mí, todo es un sueño
Bajo este cielo amado.

con claridad tanto el proceso narrativo como ideológico con el cual Icaza construye un mestizo que busca ser representación y explicación, incluso solución de los problemas de ese complejo habitante del mundo andino: el mestizo, entendido como el descendiente racial y/o cultural de indio y español. En este sentido, la novela de Icaza se inscribe dentro de la novela indigenista de corte realista y de denuncia social.² Esta intención ideológica no oscurece la verdadera fuerza de la novela: el poner en escena un drama que es tanto social como psicológico, y en el que se puede ver la constitución de los elementos más básicos de la identidad del mestizo ecuatoriano. Esta puesta en escena, como toda, es una representación, pero no de una realidad referencial sino de otra representa-

Las lindas chiquillas quiteñas
Son dueñas de mi corazón,
No hay mujeres en el mundo
Como las de mi canción.

La Loma Grande y La Garagua
Son todos barrios tan queridos de mi gran ciudad;
El Panecilla, la Plaza Grande
Ponen el sello inconfundible de su majestad.

Chulla quiteño: Eres el dueño
De este precioso patrimonio nacional;
Chulla quiteño: tú constituyes
También, la joya de este Quito colonial. (<http://ingeb.org/songs/elchulla.html>)

² Se ha sugerido una similitud de *El Chulla Romero y Flores* con las novelas picarescas del siglo de oro español. Como Ojeda muestra en su "Elementos picarescos", hay algunos rasgos típicos de este género novelesco, como los intentos del protagonista de escalar socialmente por medio de la picardía y de la apariencia; sin embargo, faltan otros rasgos esenciales, como el relato autobiográfico en primera persona.

ción: la vida de apariencias de la sociedad quiteña. Este es el núcleo del texto icasiano: la indagación, crítica y solución de una sociedad que se construye en base a una forma social: la apariencia.

En lo que sigue voy a explorar el tema de la identidad del mestizo tal cual es construido en la novela de Icaza, siguiendo las articulaciones de la apariencia social y su conformidad o no con la realidad social del protagonista.

Representando al chulla

El Chulla Romero y Flores es, como ya dijimos, la representación de una representación. Fiel a su vena teatral,³ Icaza narra usando elementos de la escritura teatral, como la profusión de diálogos asignada a los diálogos y la importancia asignada a los “disfraces”. Ahora bien, a través de esta representación narrativa y teatral, se pone en escena, se da ropaje y voz a una antigua concepción del mestizo andino. Es decir, más que hacer hablar a un mestizo, se da voz a y cuerpo a una codificación ideológica del mestizo cuyo origen se remonta a la colonia. Esta codificación propone que el mestizo nacido de la mezcla de hombre español y mujer india tiene una inadecuación psicológica inherente que lo hace un elemento socialmente indeseable. Esta visión del mestizo, como dijimos, ha sido construida desde los primeros años de la llegada de los europeos.⁴ La insistencia en la degradación sea social,

³ Icaza escribió varias obras de teatro, lo que conforma una parte importante de su producción literaria. Estas obras son: *¿Cuál es?*; *Como ellos quieren*; *Sin sentido*; y *Flagelo*.

⁴ No es este el lugar de hacer ni siquiera un resumen de la historia de la visión del mestizo como ser inferior que desde la colonia hasta el siglo XX se ha mantenido en los países andinos. Ya en Guamán Poma de Ayala,

moral, racial o psicológica del mestizo es un tema recurrente en la literatura andina desde la colonia. Esta visión del mestizo como ser degradado se complementa con características como: a) el deseo del mestizo de identificarse y pertenecer a la clase social del padre, la cual es, a-priori, superior a otras clases sociales; b) el rechazo del mundo social y cultural de la madre, con implicaciones psicológicas como el sentirse avergonzado de ser indio; c) el sentirse despreciado, traicionado u olvidado por el padre, con el consiguiente desarrollo de resentimiento hacia su progenitor.⁵

Esta percepción del mestizo se puede consolidar en un ideograma, tal como lo define Kristeva, como “el encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores” (Kristeva 15). En este concepto, lo destaca-

se puede leer una mirada negativa del mestizo y del criollo: “De cómo los dichos criollos son peores que mestizos y mulatos y negros y los dichos mestizos son más peores para con sus tíos y tías, madre, hermanos, hermanas carnales y parientes yndios. Son muy brabícimos y soberbiosos y le roban y saltean en los caminos a los dichos yndios pobres” (II: 511). A principios del siglo XX, para Alcides Arguedas, “el cholo de las clases inferiores o descalificadas, es holgazán, perezoso y con inclinaciones al vicio de la bebida...” (75). Incluso uno de los iniciadores del indigenismo en el Perú, Manuel González Prada, no podía evitar la desconfianza hacia el mestizo: “El verdadero tirano de la masa, el que se vale de unos indios para esquilar y oprimir a los otros es el *encastado*, comprendiéndose en esta palabra tanto al cholo de la sierra o mestizo como al mulato y al zambo de la costa” (336).

⁵ Por ejemplo en la novela de Gorriti que discutimos en el capítulo 1 de este libro, hay un resentimiento fuerte hacia el padre del protagonista. Igualmente, en *Yanakuna* de Lara, estudiada en el capítulo 3, el deseo de asociarse con las clases criollas es determinante en los mestizos que rechazan su parte indígena.

ble es que lenguaje e ideología producen sus significaciones al unísono; no hay una anterioridad de lo lingüístico sobre lo ideológico. Desde esta perspectiva, el ideologema de la narrativa del mestizo es un espacio textual e ideológico en el que se producen las actualizaciones simbólica (semióticas) del mestizo andino. Este ideologema se puede caracterizar como una narrativa que representa el hecho mestizo con las siguientes particularidades: 1) unión de hombre blanco y mujer india, 2) un descenso social del hombre blanco al “encholarse” con la india, 3) un hijo que busca identificarse con el padre, su cultura (la lengua, en particular) y su estatus social, 4) rechazo y vergüenza de la madre india, y 5) rechazo del padre al hijo.

El protagonista de la novela de Icaza, Luis Alfonso Romero y Flores, más conocido como el chulla Romero y Flores,⁶ se enmarca perfectamente en este ideologema. En efecto, Luis Alfonso es un mestizo, hijo e madre india y de padre del más rancio abolengo criollo, que se identifica con su padre y se avergüenza de su origen materno. Pero el texto de Icaza no reproduce simplemente el ideologema del mestizo, sino que lo cuestiona y por medio de su propia narrativa trata de romper con esta camisa de fuerza ideológica. Por

⁶ Hay una similitud del nombre del protagonista de la novela con el del Inca Garcilaso de la Vega que se debe mencionar, pues el acto de nombrar es muy importante en el texto de Icaza. Esa similitud es la mezcla de quechua y castellano. Cuando el Inca decide autodenominarse Inca Garcilaso de la Vega crea un nombre que resalta fuertemente su condición mestiza, como discutimos en la introducción a este libro. Igualmente Icaza pone un nombre que mezcla dos lenguas para resaltar la condición mestiza de su protagonista. Además, tanto el Inca como Icaza usan el quechua para designar la pertenencia a un grupo social, mientras que el castellano define una filiación paternal y personal de nobleza.

eso, en Icaza este ideologema se manifiesta en dos escenarios diferentes. Por una parte, la lucha interna que se desenvuelve en el alma del protagonista y, por otra, el conflicto social y racial que se desarrolla en la ciudad de Quito.

En el interior de Luis Alfonso se desarrolla un verdadero drama psicológico: las voces del padre y las de la madre salen a escena regularmente para influenciar en los actos y sentires del protagonista. Estas voces son tan determinantes que, a ratos, parecería que Luis Alfonso está cerca de ser un personaje esquizofrénico.⁷ Este drama psicológico tiene un paralelo social, donde no sólo el protagonista, sino otros personajes mestizos como el Chulla, viven divididos entre el mundo de la clase alta a la que sirven y su mundo personal donde predomina el resentimiento y la pobreza.

Estos dos escenarios y sus respectivos dramas son homólogos pero no coinciden exactamente. Uno no es la traducción automática y equivalente del otro. Lo individual y lo social no se reflejan especularmente. El conflicto del Chulla es imaginario, es algo que él vive en la soledad de sus inseguridades síquicas. El conflicto del grupo social de los mestizos, al que no escapa el mismo Chulla, se da entre la realidad que confirma y determina sus traumas, pero que a la vez oculta la última realidad del sistema del poder nacional, y las realidades diarias de un mundo de pobreza. Ahora bien, estos dos mundos tienen un punto de cruce,

⁷ El aspecto psicológico de la novela de Icaza es un aspecto evidente e importante de la novela y que ha sido continuamente resaltado por la crítica. Por ejemplo, Jácome hace una revisión de comentarios aparecidos en periódicos, revistas literarias y de crítica especializada sobre *El Chulla Romero y Flores*, donde es notable la mención en casi todos ellos del aspecto psicológico, espiritual, mental, del protagonista (222 y ss).

un espacio en el que coinciden y sus significaciones se revelan: las apariencias, como solución de elementos opuestos y conflictivos. De hecho, Icaza parece percibir la apariencia como el mecanismo más esencial a la definición de la identidad del Chulla y de la sociedad ecuatoriana en general. Es por eso que las apariencias son la forma predominante en la novela, al punto que toda realidad síquica o social sólo existe en estructura de apariencia. Es decir, los elementos constitutivos del mestizo a nivel personal o social sólo son reales cuando son *aparentes*, cuando encuentran su ropaje, su disfraz, su vestimenta por la cual hablan. Para conocer la realidad del mestizo hay que mirar atentamente el ropaje con el que viene, el cual nos revelará otro ropaje, la forma más profunda del ser mestizo.

Es importante, pues, detenerse en las apariencias como momentos de articulación de la narrativa novelesca tanto como de la formación de identidades mestizas.

El mecanismo de las apariencias

En las primeras páginas de la novela, Icaza nos introduce a un mundo de empleados públicos rastrosos y acomplexados que son en su mayoría mestizos y están caracterizados, uno, por su apariencia física y dos, por sus apodos. La novela comienza con la descripción del jefe de la Oficina de Investigación Económica, Ernesto Morejón Galindo, cuyas características se ajustan perfectamente al ideograma del mestizo. Morejón es una persona autoritaria, de “carácter desigual” y, sobre todo, de aspecto grotesco.⁸ Es significa-

⁸ En su estudio sobre la técnica del grotesco en *El Chulla Romero y Flores*, Tauzin enfatiza el papel animalizador que tiene la descripción gro-

tiva la descripción que hace Icaza de Morejón que va de un rasgo social (autoritario) a uno psicológico (“carácter desigual”) y termina en una larga descripción de su apariencia física. Es como si su descripción física fuera el emblema de su condición social. La apariencia parece acarrear consigo la esencia de lo mestizo:

Varias veces al día don Ernesto Morejón Galindo, Director-Jefe de la Oficina de Investigación Económica, abandonaba su pequeño despacho para controlar la asistencia de los empleados a su cargo. Era don Ernesto un señor de carácter desigual. Completamente desigual. Cuando estaba de buen humor exageraba su donjuanismo resbalando por libidinosas confianzas de chola verdulera, de chagra recién llegado. Con gráfico y pornográfico gesto de posesión sexual solía murmurar al oído del confidente de turno: “Qué noche de farra, cholito. Me serví tres hembras. Dos resultaron doncellas. Ji... Ji... Ji... Todo gratis”. Mas, si tenía que reprender en público a sus esbirros —epíteto de gasto íntimo al referirse a los subalternos— se hinchaba de omnipotencia y distribuía amenazas sin orden ni concierto. En aquellos momentos —explosión de prosa gamonal— se subrayaba en él todo *lo grotesco de su adiposa figura: mejillas como nalgas rubicundas, temblor de barro tierno en los labios, baba biliosa entre los dientes, candela de diablo en las pupilas*. (3-4, mis itálicas)

Tanto los rasgos psicológicos como los físicos de este mestizo nos remiten a lo más primitivo del ser humano. De buen o

tesca. Así en referencia al exceso y desorden en la descripción de la oficina de Morejón, dice: “Tal exceso y desorden es propio de la estética grotesca; ofrece la visión de un mundo en decadencia donde la humanidad está animalizada o cosificada, vuelta ‘momia histórica’, ‘momia política’, ‘zorro del chisme y de la calumnia’ o ‘pobre perrito’” (Htpp).

mal humor, Morejón tiene que mostrar su poder de macho, del que domina y controla a los demás, si son mujeres con el sexo, si son hombres con su autoridad política. Su verdadero ser se revela cuando se enoja, y en esos momentos su rostro revela toda su animalidad: su rostro es comparado con el culo, sus labios son de barro, su boca es un hígado. En esta representación del mestizo, como un ser animal repugnante, lo interesante es que la descripción misma traza un itinerario donde los rasgos psicológicos encuentran su manifestación última en la imagen visual del cholo. La narración crea así un emblema del mestizo que permitiría conocer su calidad humana (o su ausencia) con sólo mirar su apariencia. El cholo gordo, prepotente, lujurioso, se presenta así como un paradigma del mestizo andino.

El uso de los sobrenombres y apodos es también una dimensión de las apariencias en la novela. Los nombres, recordemos, mantienen una relación compleja con la realidad. Como Barthes ha estudiado, en la literatura se manifiesta, mucha veces, una actitud cratileana hacia el lenguaje. Crátilo es aquel personaje que en *El banquete* de Platón sugiere que en el nombre de las cosas está su esencia.⁹ Esta parece ser la convicción de Icaza. Pero para este autor no es el nombre oficial de los personajes el que muestra la esencia, sino el sobrenombre, el apodo, el mote. De ahí que el protagonista sea apodado chulla, pues ese sobrenombre mues-

⁹ Comentando a Proust, Barthes dice, “tanto para Proust como para Cratilo ‘la virtud de los nombres es enseñar’: hay una propiedad de los nombres que conduce, por largos, variados y desviados caminos, a la esencia de las cosas” (189). Y luego añade “la función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratileana de los signos...” (189).

tra lo que él realmente es, y no así el pomposo nombre de Luis Alfonso Romero y Flores heredado de su padre y por el que quiere ser conocido. Cabe subrayar que estos apodos son nominaciones que se añaden, que se *sobreponen*; son *sobrenombres* que ofician de nuevas vestimentas nominales que cubren a los nombres oficiales y que tienen la capacidad de iluminar la esencia de los personajes de la novela. Este mecanismo del apodo es una práctica social y cultural que los mismos mestizos utilizan ampliamente. Incluso Luis Alfonso usa este mecanismo cuando pone motes a todos sus compañeros de oficina: “longo del buen provecho”, “chullas futres”, “momia histórica”. El narrador explica el sentido de estos motes y todos ellos reflejan alguna particularidad social y/o personal de los aludidos. Por ejemplo, el “longo del buen provecho” es un “humilde comodín para encubrir faltas ajenas” (7). Las particularidades que el apodo enfatiza son generalmente negativas y degradantes. Es el defecto, la carencia, la pobreza moral de los personajes mestizos lo que mejor los define.

Hay una correspondencia entre la descripción física del mestizo y el uso del sobrenombre. Ambos procedimientos apuntan a dar una imagen negativa de estos personajes. Tanto la apariencia física como el apodo señalan, básicamente, deficiencias de la personalidad, que los vuelven seres acomplejados psicológicamente y, en consecuencia, personas moral y emocionalmente no confiables, peligrosos, inestables y, por lo tanto, potencialmente amenazantes. Ciertamente, esta percepción del mestizo es ideológica e históricamente construida. Es la imagen del cholo animalizado que se creó ya en la colonia, como hemos dicho, pero que adquiere nueva fuerza en la primera mitad del siglo XX siguiendo al positivismo europeo. Icaza la inserta en su novela como el contex-

to en el cual y contra el cual el chulla tiene que luchar. Estas imágenes, estos ropajes verbales e ideológicos, son el espacio simbólico con el que tiene que lidiar Luis Alfonso.

Esta percepción del mestizo como ser degradado física, moral y psicológicamente no es sólo la del narrador, es también la que tienen ellos de sí mismos. Históricamente, parece haber habido una internalización de un sentimiento de inferioridad que es el que hace, por ejemplo, inventar los apodos degradantes entre ellos.¹⁰ Esta misma autopercepción es la que determina mucha de su relación con el resto de la sociedad ecuatoriana. Así, cuando tratan de acercarse a las clases altas lo hace tratando de cubrir esa esencia mestiza, la que sienten como una tara. Aquí es donde aparece nuevamente la necesidad y la importancia del vestido como apariencia. La esperanza de mestizos como el Chulla es que vistiendo ropa que oculte cualquier indicio de ser mestizos o indios los haga parecer pertenecientes a la clase alta y así puedan acceder a los beneficios de los privilegiados sociales. Por eso, Luis Alfonso se ocupa de vestir con ropa de señor elegante y adoptar una actitud arrogante y soberbia propia de un gamonal:

Por ese tiempo —inspiración de Majestad y Pobreza [su padre]— [Luis Alfonso] modeló su disfraz de caballero usando botainas —prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista— para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y

¹⁰ Este internalización de un sentimiento de inferioridad es parte de la estructura de la colonización. En su clásico libro, *Peau noire, masques blancs*, Fanon muestra esta dinámica psicológica del hombre y la mujer colonizados que viven identificaciones y alienaciones frente al colonizador blanco.

teñido varias veces, y un terno de casimir oscuro a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho del cholo —milagro de remiendos, plancha y cepillo—. (49)

Esta actitud de Luis Alfonso sirve, también, para mantener un autoengaño y no sentirse ni mestizo ni pobre ni marginado. Además, como la cita lo indica, este aferrarse al falso ropaje no hace sino repetir lo que hacía su padre. Apodado Majestad y Pobreza, el padre de Luis Alfonso era un criollo empobrecido por causa del alcohol que vivió tratando de ocultar su pobreza bajo la elegante ropa que llevaba, de ahí el apodo. Luis Alfonso, al imitar la actitud del padre, reproduce, a la vez, la ideología que califica al mestizo como inferior. Pero siendo él un mestizo, internaliza una ideología en la cual él mismo es un elemento despreciable. Es aquí donde Luis Alfonso se construye como aquello que indica su apodo quechua, chulla: el impar, el aislado, el autoengañado.¹¹

Ahora bien, la relación del Chulla con la ropa es una actitud generalizada de la sociedad quiteña. Icaza muestra por medio de un episodio, el del taller de Eduardo Contreras, lo extenso de la práctica del uso de la apariencia, sus dimensiones ideológicas y su importancia en la historia del Ecuador.¹² Cuando el Chulla consigue una invitación para ir a una fiesta

¹¹ La palabra Chulla viene del quechua y significa impar. Como lo dice el diccionario de la Real Academia de la Lengua: "(Del quechua *ch'ulla*, impar.). 1. adj. *NO Arg., Bol., Col., Ecuad. y Perú.* Dicho de un objeto que se usa en número par: Que se queda solo. *Un guante chulla. Una media chulla*". (<http://www.rae.es/>) 2006.

¹² Sackett ha reconocido la importancia de la máscara y del disfraz en la novela de Icaza. Para este crítico, "es, en efecto, Contreras quien revela el símbolo central de la novela" (311). Y ese simbolismo es el de las apariencias.

de la alta sociedad quiteña, sabe que necesita ropa elegante que él no tiene y tampoco Rosario, una mestiza igual que él con la que está enamorando. Entonces recurre a Eduardo Contreras, comerciante que alquila disfraces. El narrador describe la casa de éste como “una especie de bodega de la historia del mueble” (35); bodega que es, una suerte de museo histórico de los trajes nacionales. En ese museo se pueden ver las vestimentas de los personajes típicos de Quito:

la chola de follones de bayetilla, de blusa de raso y encaje, de pabilo en las trenzas, de pañolón a cuadros —cocinera, sirvienta, guaricha, vendedora en el mercado—; el cholo campesino de zamarros lanudos, de poncho fino, de bufanda al cuello, de zapatos de becerro con rechín, de diente de oro —mayordomo, arriero, partidario, escribiente de latifundio—; el indio ciudadano de alpargatas de cabuya, de cotona, de pantalones de liencillo, de poncho mugriento, de sombrero de lana endurecido a golpes —peón del aseo público, albañil, cargador—; la beata de larga saya, de fúnebre manta —chismes enlutados, fanatismo neurálgico, prejuicios en conserva—; el futre... (37-38)

Estos trajes son, como dice Contreras, la “cáscara típica” del ser quiteño, son una apariencia que coincide con el ser de los personajes quiteños. Contreras explica que estas cáscaras servían para “cubrir a medias el vacío angustioso de las gentes que no se hallan en sí” (37). Contreras, detenido ante el traje de una chulla quiteña exclama:

Mi obra mayor. Nuestra cáscara típica. Desgraciadamente está pasando de moda. Nadie quiere saber nada con los disfraces de su propia pequeñez. Lástima de dinero, ¿verdad? —afirmó Eduardo Contreras acariciando a un maniquí

vestido con las prendas características de la chulla quiteña —manta bien prendida enmarcando el rostro, ciñendo los senos, pollera forrada a las nalgas, bota de cordón.

...

Esta era nuestra hembra, cholito. Usted llegó tarde... Ahora, en cambio, la pobre trata de confundirse con la niña bien... Con la niña bien que copia los últimos figurines extranjeros. (37)

Contreras sugiere que esos trajes típicos mostraban lo “nuestro”, es decir, una identidad verdadera y que no copiaba lo extranjero. Esta descripción de la vestimenta de la chulla, que incluye elementos como la pollera que también podría ser propio de las cholos de otras partes del mundo andino, son marcas de identidad que se están perdiendo. A diferencia de, por ejemplo, la chola de *La Chaskañawi* de Medinaceli que hacía de la pollera su orgullo de identidad, la chulla de Icaza esta vista como algo del pasado, suplantado ya por una modernidad imitativa. Así pues, la vestimenta típica nacional que coincidía con el ser nacional ha sido relegada al museo de Contreras. Ahora los mestizos, los indios o los criollos empobrecidos buscan ropas que oculten esa identidad social y nacional.

Por medio de Contreras, Icaza marca que hay un cambio histórico en la sociedad de Quito que se refleja en el cambio de actitud hacia la vestimenta. Icaza construye, así, a este personaje como la conciencia histórica el Ecuador. Esa conciencia le da un poder social casi absoluto. Sólo él puede abrir las puertas al flujo social y lo hace por medio del mecanismo de la apariencia que es el mecanismo que parece mover las relaciones sociales quiteñas. “Todos me necesitan en un momento dado” (36) dice Contreras. En efecto, lo necesitan para disfrazarse de acuerdo a los requerimien-

tos de cada momento histórico. Es más, Contreras oficia de “civilizador”, de transformador de los que no son parte de la sociedad en personajes preparados para su ingreso. Como él mismo explica:

A veces llegan del campo oliendo a sudadero de mula, a chuchaqui de mayordomo, a sangre de indio, a boñiga, y quieren que yo... Tengo que acomodarles la corbata, los broches, las medias... Tengo que limpiarles las uñas, enseñarles a llevar en buena forma los guantes... Tengo que indicarles cómo deben sentarse. Siempre es lo mismo: en los banquetes, en los bailes, en los matrimonios, en la época de Congreso. (36)

Urgidos por el deseo de ser parte de la modernidad que promete la ciudad, personajes de las clases sociales bajas se dirigen a la casa de Contreras para ser transformadas y ser aceptadas en los círculos sociales privilegiados. La actitud común de estos personajes es ocultar lo poco o mucho de indio que tienen para ser considerados civilizados.

Ahora bien, la casa de Contreras puede activar otro mecanismo: despertar la conciencia social. La casa es un museo, es decir, un texto histórico que puede iniciar una reflexión sobre la constitución de la identidad y de la historia de los personajes de la novela. Por eso, cuando Luis Alfonso visita esta casa, además de alquilar los trajes que tanto él como Rosario necesitan, descubre, entre los trajes ahí expuestos, el de su padre. Al toparse con “la chistera verdosa y la levita raída de Majestad y Pobreza” (38) se desconcierta ante este encuentro. Emocionado por el recuerdo del padre, también se asusta al darse cuenta de que el destino de su padre podía ser el suyo: “la idea de que él también pudiera dejar a la posteridad análoga cáscara le produjo el pánico del niño perdido

en las tinieblas, de la oveja al olor de la sangre” (38). ¿Dejará Luis Alfonso a la historia tan sólo algo tan insustancial como un traje-cáscara? Peor aún, ¿será que la identidad del Chulla es sólo eso: una cáscara? En esta escena se da un cruce entre la conciencia histórica que viene de la mano de Contreras y su casa-museo y los deseos del protagonista de la novela. Este es un paso importante en la toma de conciencia de Luis Alfonso. El traje del padre es un espejo que le entrega una primera imagen de lo que realmente es: una vestimenta, una apariencia como la de su padre, y que lo prepara para que, al final de la novela, no se esconda bajo esa ropa sino que revele su identidad en y por ella.

En la medida en que las vestimentas no son máscaras superficiales, sino que encarnan la historia del Ecuador, reflejan una historia colonial que aliena a los sujetos que la heredan, pues destruye la correspondencia entre el ser y el ropaje. En este sentido, las apariencias no son el problema; no es la apariencia física del cholo, por ejemplo, lo que es negativo sino su asociación ideológica con lo animal o lo moralmente degradado que las ideología colonial perpetúa. Habría momentos de la historia ecuatoriana en que el ropaje y el ser coinciden y otros momentos en que la alienación es máxima. Por eso se puede ver en el museo de Contreras dos clases de apariencias: una, como la de la chulla quiteña que describe Contreras como algo ya perdido pero que no ocultaba sino que ensalzaba una condición social, y otra como la de Majestad y Pobreza que trata de ocultar una realidad. Luis Alfonso, a pesar de que inicialmente se encuentra más cerca de la posición de su padre, consigue que su ropa sea revelación de su identidad y no su ocultación, por medio de llevar al extremo la pura función encubridora del traje, como veremos más adelante.

Un itinerario de fiestas

Como lo venimos recalcando, este mecanismo de las apariencias es consustancial a la definición de la identidad del chulla y de los mestizos quiteños. Este mecanismo que oculta o revela una cierta identidad es también una forma de protección, en el caso particular del Chulla, del drama psicológico que se desarrolla en su alma. A lo largo de la novela, una y otra vez, surgen en el interior del protagonista las voces de su padre y de su madre en una batalla por dominar el comportamiento del hijo. Las más de las veces, el disfraz del Chulla es una respuesta a este conflicto psicológico tomando partida por la voz del padre. Su vestir, su arrogancia, el uso de su rimbombante apellido, su desprecio por los otros mestizos, son formas usadas para tratar de parecerse al padre criollo y ocultar la herencia india de la madre.

Ahora bien, este ropaje de tela, actitudes y nombre no es una protección eficaz necesariamente, ni una forma de ser socialmente aceptado como él quisiera. Cabe notar que la novela está construida como un proceso de toma de conciencia y aceptación de la identidad mestiza, lo que implica un proceso de solución del conflicto interior que vive Luis Alfonso. Pero para completar esta toma de conciencia, el protagonista pasa por varias etapas que lo obligan a enfrentar su propia realidad. Varios de estos momentos de descubrimiento de sí se dan en fiestas, pues allí es donde al ropaje presta una eficacia mayor o donde se revela su falsedad.

La novela nos presenta inicialmente a un Chulla ingenuo, convencido del poder de su ropa, su nombre y su posición como empleado público. Pero en su primera misión como fiscalizador de la oficina de Investigación Económica, esta pose se derrumba aparatosamente. Encargado de revisar los

documentos de Ramiro Paredes y Nieto, candidato a la presidencia de la república e importante personaje de la política nacional, Luis Alfonso va a la casa de éste y, al tratar de ejercer su cargo con rectitud, es públicamente humillado. Después de negarse a firmar un documento avalando las falsas cuentas de Paredes, su esposa, doña Francisca, quien se ocupa de la economía de su marido, lo invita a pasar a una fiesta que hay en ese momento en su casa. Allí, delante de lo “mejorcito de nuestra ciudad” (18), se revela públicamente la historia del padre del Chulla: un aristócrata de la alta sociedad quiteña quien acabó alcohólico, viviendo en la miseria y cuyo peor pecado fue “el concubinato público con una chola” (19), justamente la madre del Chulla. Este, totalmente humillado y profundamente herido, escapa de esa casa. En esta escena de humillación pública se quiebra la ingenua fe del protagonista en los poderes de la apariencia. Allí, en medio del grupo social al que desea pertenecer, el traje y el nombre fracasan en el intento de ocultar su origen. Este escenario de la fiesta que, en principio, debería ser propicio al uso del disfraz, se convierte para el Chulla en lo opuesto, un lugar de revelación tanto de la verdad de su origen como de la falsedad e ingenuidad de su comportamiento.

Esta escena desencadena, además, una de las confrontaciones más duras en su escena psicológica interior. Rápidamente la voz de su padre se deja oír en su mente, a la cual responde no menos rápido la de su madre; ambas culpando al otro de ser la causa del infortunio del Chulla:

“¡Por tu madre! Ella es la causa de tus viscoso acholamiento de siempre... De tu mirar estúpido... De tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado... De tus manos de gañan... De tus pómulos salientes... De tu

culo verde... No podrás ser nunca un caballero...”, fue la respuesta de Majestad y Pobreza.

“Porque viste en ellos la furia y la mala entraña de taita Miguel [el padre del Chulla]. De taita Miguel que me hacía llorar como si fuera perra manavali... Porque vos también, pájaro tierno, ratoncito perseguido, me desprecias... Mi guagua lindo con algo de diablo blanco...”, surgió el grito sordo de mama Domitila. (21)

Estas voces son las que representan el terrible conflicto interior del Chulla y que su apariencia intenta resolver. Este diálogo de voces esquizofrénicas que lo acompaña “desde niño, irreconciliable, paradójico” y que lo hunde en la “desesperación y en la soledad del proscrito” (21) son expresiones de una inversión emocional originada por la estructura colonial y que Icaza define muy apropiadamente como la de “un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama” (21).

A partir de este momento, el Chulla empieza su largo y doloroso aprendizaje de aceptación de su condición. Efectivamente, un tiempo después, cuando se le encomienda nuevamente la investigación a fondo de los manejos económicos del mismo político, Paredes, el Chulla decide vengarse denunciando públicamente sus malos manejos y su corrupción. Pero este deseo de venganza, reacción emocional y primaria, es síntoma también de un cambio profundo que está ocurriendo en el Chulla. Como explica el narrador de la novela, “Algo cambió desde entonces en él, algo más profundo que su disfraz de caballero, algo enraizado en el coraje de una naciente personalidad, de un equilibrio íntimo, algo que le aconsejó vengarse de todos aquellos que destaparon a plena luz el secreto de su origen en el salón de doña Francisca” (77). La venganza es una manifestación de esa “naciente personalidad” que señala el inicio de la trans-

formación interior y de la toma de conciencia de su identidad mestiza.

Es interesante contrastar la eficacia del disfraz en esta fiesta de clase alta con la que tiene en una fiesta de mestizos. Una noche en que el Chulla se encuentra sin dinero, con hambre, rechazado por una mujer, con frío, deambulando las calles de Quito, pasa cerca de una fiesta. Como buen personaje pícaro, por medio de mentiras y artimañas consigue ingresar a la fiesta. Lo que le abre las puertas de esta fiesta es, en gran parte, el uso de su altisonante nombre en medio de un grupo de gente que mira con admiración y envidia a los de clases altas:

—¡Soy Luis Romero y Flores! ¿No recuerda usted de mi, señora? —exclamó el intruso adelantándose a la posible interrogación. Sabía el efecto extraordinario de su apellido de estirpe gamonal —poder de conquistadores, crueldad de encomenderos, magia de frailes, brillo de militares, ratería de burócratas— ante aquellas gentes afanosas por ocultar su pecado original. (27)

En alguna medida, la apariencia le permite al Chulla lograr lo que quiere. Pero el engaño no es total, la dueña de la casa se da cuenta de que el Chulla, a pesar del nombre, es un ser pobre y necesitado de aceptación. Por eso, al final de la fiesta, nadie le reclama el falso ofrecimiento que hace al ingresar de haber contratado una orquesta para la fiesta. La dueña de la casa, incluso se permite bromear al respecto. Al despedir al Chulla, “a la vieja le pareció oportuno y aristocrático cobrarse la broma de los músicos abrumando al mozo con atenciones y galanterías” (32). En este espacio social se acepta a Luis Alfonso tal como es, un chulla simplemente, es decir, un desarraigado, y por eso se le abren las puertas de esa casa. En rigor, la apariencia de Luis Alfonso sólo engaña

a medias y con plena conciencia de los engañados. Aquí no hay necesidad de una revelación pública.

Pero en esta fiesta Luis Alfonso da un nuevo paso hacia una mejor aceptación de su condición. Esto se da por el encuentro con la mujer y el amor. En efecto, en medio de la música, del baile, del eros de la fiesta, el Chulla conoce y se enamora de Rosario Santa Cruz, desoyendo, incluso, la voz interior de su padre que le advierte que ella es una chulla sin nombre ni posición social. Este es el origen de la transformación más profunda del Chulla: aceptar su amor por Rosario, por una chulla como él y así aprender a amar su propia condición mestiza. El amor por Rosario es, de hecho, lo bastante fuerte como para transformar las apariencias en verdad asumida.

Ahora bien, la trascendencia de este amor para ambos protagonistas se ve en otra fiesta, una que ofrece el gobierno, y para la cual el Chulla, habiendo conseguido una invitación, busca los trajes apropiados en casa de Contreras. Esta fiesta es la mejor muestra de la visión de Icaza de la sociedad ecuatoriana como un mundo de apariencias que cubre una compleja realidad de cruces raciales y culturales que se quiere ocultar. La fiesta es un desfile de disfraces sociales, una “farsa” social: “reinas de baraja, princesas de opereta, estrellas de cine sin contrato” y “usura en opulenta línea de financiero, contrabando envuelto en diplomáticas condecoraciones, caciquismo almidonado de omnipotencia democrática, calentura tropical ceñida a la más preciosa etiqueta palaciega” (39). Pero a todos estos personajes sociales les es común su ser mestizo, como se pone de manifiesto en el transcurrir de la fiesta:

Poco a poco se ajaron los vestidos — en lo que tenían de disfraz y copia. Poco a poco se desprendieron, se desvirtuaron

—broma del maldito licor—, por los pliegues de los tules, de las sedas, de los encajes, del paño inglés. En inoportunidad de voces y giros olor a mondonguería, en estridencia de carcajadas, en tropicalismo de chistes y caricias libidinosas, surgió el fondo real de aquellas gentes chifladas de nobleza, mostrando sus narices, sus hocicos, sus orejas —chagras con plata, cholos medio blanquitos, indios amayorados. (41)

Luis Alfonso y Rosario se confunden con los participantes en la fiesta. Sus disfraces tienen éxito y pueden sentirse parte de lo mejor de la sociedad quiteña. Pero la función que tienen el disfraz y la fiesta en la evolución del Chulla no es tanto esta posibilidad de participación, sino un llevar al extremo la mascarada que están viviendo lo que permite que su amor les revele su condición humana.

Después de la fiesta, los dos jóvenes prolongan la mentira de sus disfraces de lord inglés y de princesa de cuento de hadas, y siguiendo esta fantasía encuentran un lugar para hacer el amor: un cuarto miserable en un barrio pobrísimo. Pero allí donde sólo hay un rancho de gente pobre, ellos ven un castillo y por eso Rosario “al entrar en la casa —sórdida penumbra de refugio barato— confundió trapos de uso íntimo puestos a secar en una soga tendida entre los pilares de un corredor, con pendones, banderas y trofeos de guerra” (43). Pero al llegar este desfase entre realidad y fantasía a este extremo parece permitir el surgimiento de la verdad humana de los protagonistas. La fantasía, los disfraces, las apariencias que los han cubierto toda la noche ahora ya no ocultan sino que revelan van a ocultar sino a revelar. La farsa se consume y se consume en sí, y sirve de abono para la aparición de la avasalladora realidad del amor. El momento de hacer el amor es, por eso, el descubrimiento de su más profunda humanidad:

Entrelazados y fundidos los amantes, fuera de su soledad —angustia de impotencia femenina en ella, simulación de rubor ancestral y desequilibrio íntimo en él— olvidaron sus disfraces, sus mentiras, para ser lo que en realidad eran: un hombre y una mujer que se entregaban mutuamente. (43)

Hay que subrayar que en Icaza no hay una concepción de las apariencias como lo opuesto a la verdad y que para que ésta surja se debe destruir lo superficial. Al contrario, para el escritor, las apariencias deben ser asumidas plenamente, con lo que revelarían algo profundo que tiene el poder de anular la disyunción apariencia/ realidad. Así, Icaza afirma que las apariencias *son* la realidad en la medida en que son el único camino a la superación del hiato apariencia/ ser. No hay, pues, una crítica a las apariencias, hay una crítica a la función que se les da en la trama social y personal. Su cuestionamiento es a la falta de correspondencia entre forma y contenido. En este sentido, su crítica es más de orden moral que ideológico. Su denuncia de los estratos sociales dominantes por su corrupción y su abuso de poder se basa principalmente en la percepción de una sociedad, diríamos, obnubilada por unas apariencias que no concuerdan con la realidad de los sujetos que la componen. Lo único que puede superar esta alienación de la forma es el amor, pues hace que el ropaje, la apariencia, se ponga al servicio de su condición humana. Así, los sujetos al mirarse tal cual son, pueden hacerlo con amor e invertir lo de “un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama”, para amar lo que ya no hace falta esconder. El ropaje, el disfraz, el apodo, entonces, se convierten en parte de un juego, de un eros social, de una fiesta de (re)conocimiento y no de ocultamiento.

El chulla redimido

Como ya dijimos, *El Chulla Romero y Flores* es una novela de aprendizaje y toma de conciencia. Este proceso que empieza en la casa de Francisca Paredes se continúa en otros espacios de máscaras, fiestas y apariencias — casa de Contreras, fiesta de barrio, fiesta palaciega— y concluye en las páginas finales de la novela con el reconocimiento y aceptación final del Chulla de su condición de mestizo. Pero este final viene acompañado de tragedia. Por una parte, el Chulla fracasa rotundamente en sus intentos de denunciar la corrupción de los políticos del país. Pierde su trabajo, es acusado de corrupto y se vuelve un fugitivo de la justicia. Por otra parte, Rosario muere al dar a luz a su hijo.

Recordemos que después del incidente en casa de Paredes, el Chulla decide vengarse de esta clase social. Su venganza, sin embargo, fracasa pues las redes del poder son más fuertes que las de un Chulla solitario movido por meras ansias de venganza. Su denuncia de corrupción es declarada falsa, le roban los papeles que la probaban y es despedido de su trabajo. Obligado a buscar dinero para él y para Rosario, quien está embarazada, falsifica un cheque y la policía recibe orden de aprehenderlo. Rebelarse contra la clase dominante de forma solitaria y más romántica que real no sirve de mucho. Para Icaza la rebeldía personal no puede solucionar los problemas sociales y políticos ecuatorianos. Una toma de conciencia limitada a la denuncia política, por ejemplo, está condenada al fracaso pues no cambia la estructura del sistema social. No es Paredes al que hay que derrocar sino a las formas de construcción social que permiten que personajes como Paredes detenten el poder. No basta que el Chulla tenga conciencia de la corrupción política sino que todos los chullas de Quito la

tengan. Más aún, no basta solamente con la toma de conciencia de una realidad social o política, sino que hay que aprender a amarla. Así las formas sociales y las apariencias personales no servirían para ocultar sino para revelar y festejar lo que se es. Esta lección de amor a sí mismo, a la forma que uno es, es lo que Luis Alfonso aprende con su amor a Rosario.

La relación con Rosario tiene varias etapas que muestran una lucha interior de ambos protagonistas para permitir que su amor —amor, en principio, no conveniente pues es entre chullas pobres— se manifieste plenamente y así les permita un reconocimiento amoroso de su condición humana y social. La culminación de este proceso es el embarazo de la joven. Este embarazo provoca en el Chulla memorias y emociones ligadas a su propio origen. Ante la negativa de Rosario a abortar, el Chulla acepta tener un hijo y, a la vez, reconoce el contexto que precedió a su propio nacimiento:

Molesto y conmovido a la vez por el llanto y la actitud de la mujer, el chulla se dijo: “Yo también nací gracias al coraje de mi madre. A la tímida pero testaruda presencia india frente al orgullo tragicómico de Majestad y Pobreza. Yo existo porque ellos...” y con acento de amorosa intriga, la sombra de mama Domitila concluyó: “Sin compasión de shungo, taita blanco quiso sepultarte donde los huérfanos”. Aquella confirmación de la realidad ancestral (...) transformó la furia del mozo en ancha y ardiente ternura. Lleno de responsabilidad se acercó a ella, y besándole en los labios, en las mejillas, en los ojos —deseo que nunca pudo realizar con su madre—, le obligó a sonreír. (65)

El amor de Rosario al hijo que viene le permite a Luis Alfonso reconocer el valor de su madre, cuyo amor por él hizo posible su existencia. Esta aceptación de su origen indio es el principio de su conciliación interior con su condición mestiza.

Por medio de Rosario, Icaza sugiere que el chulla puede dejar de ser chulla, es decir, impar y solitario. Y lo mismo le pasa a Rosario, quien es una especie de “alter-ego” del Chulla.¹³ Juntos tienen la posibilidad de superar la alienación con la que han sido socialmente construidos. Este amor entre chullas, que empieza a desarrollar características como la de apoyo, entrega, solidaridad y respeto, podría formar un núcleo familiar lo bastante fuerte como para proyectarse a un futuro social donde forma y esencia coincidan. Al igual que en *La Chaskañawi* de Medinaceli, el final de la novela promete un futuro familiar y social que ha vencido la carga ideológica negativa de la condición mestiza. Pero en el caso de *El Chulla Romero y Flores*, ese futuro no es inmediato, pues en la percepción de Icaza, parecería que la estructura social ecuatoriana del momento no lo permite. Para éste, la verdadera esperanza personal y social está en el hijo que va a nacer. Rosario da a luz ayudada por los vecinos y cuando llega el Chulla, quien ha estado huyendo de la policía, ella ya ha sido desahuciada por el médico. El Chulla no puede socorrer a Rosario, pues, de alguna manera, el sistema social y político al que se enfrentó lo impide. En este momento, el Chulla valora, por primera vez, la clase social a la que pertenece. La soledad de la alienación interior que sufría ahora da paso a la solidaridad de clase. Es la gente del barrio pobre en el que vive quienes lo han ayudado a escapar de la policía, son ellos quienes han asistido a Rosario, y son los que lo apoyan en el momento de la tragedia. Por eso, durante el entierro de la joven protagonista, el Chulla

¹³ Lorente lo sugiere así, aunque no desarrolla en extenso esta idea, en su excelente estudio sobre la estructura mítica del héroe en *El chulla Romero y Flores*.

notó que los vecinos le acompañaban, le entendían —hombres resignados, mujeres tristes— con la misma generosidad que le ayudaron la noche que tuvo que huir barajándose entre tinieblas. Tragándose las lágrimas pensó: “He sido un tonto, un cobarde. ¡Sí! Les desprecié, me repugnaban, me sentía en ellos como una maldición. Hoy me siento de ellos como una esperanza, como algo propio que vuelve”. (140)

La novela termina con los últimos pensamientos de Chulla en el momento en que ponen el cadáver de Rosario en su nicho. Pensamientos centrados en la profunda transformación interna que continúa experimentando el protagonista, en el amor a sus ancestros y a Rosario y en la protección de su hijo:

Dos hombres metieron el cadáver en el nicho, cubrieron el hueco con cemento. “Para siempre. ¡Ella y ...! Ella pudriéndose en la tierra, en la oscuridad, en la asfixia. Yo, en cambio —chulla Romero y Flores—, transformándome... En mi corazón, en mi sangre, en mis nervios”, se dijo el mozo con profundo dolor. Dolor que rompió definitivamente las ataduras que aprisionaban su libertad y que llenó con algo auténtico lo que fue su vida vacía: amar y respetar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a su hijo, interpretar a sus gentes. (140)

La misión final de Luis Alfonso Romero y Flores, el chulla, es “interpretar a sus gentes”, que sólo se puede llevar a cabo con amor a esas gentes. Misión admirablemente llevada a cabo, sin duda, por Icaza, interprete del pueblo ecuatoriano.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Elvira. "El Manchay-Puitu y la 'tradición' de Ricardo Palma". *Einheit und Vielfalt in der Iberoromania: Geschichte und Gegenwart*. Eds. Christoph Strosetzki, Manfred Tietz y Fritz Rudolf Fries. Hamburg: Buske, 1989. 35-44.
- Aguirre, Nataniel. *Juan de la Rosa*. La Paz: Ed. Gisbert, 1981.
- Andrade, Carlos. "El auténtico chulla quiteño". *Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus célebres personajes populares*. Edgar Freire Rubio y Manuel Espinoza Apolo, comp. Quito: Taller de Estudios Andinos, 1999.
- Antezana, Luis H. "Retorno y dispersión en *La Chaskañawi*". *Elementos de semiótica literaria*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1977. 129-165.
- "‘Felipe Delgado’ de Jaime Saenz". *Ensayos y lecturas*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1986. 333-354.
- Ares Queija, Berta. "El papel de mediadores y la construcción de un discurso sobre la identidad de los mestizos peruanos (siglo XVI)". *Entre dos mundos. Fronteras cul-*

- turales y agentes mediadores*. Berta Ares Queija y Serge Gruzinski. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1997. 37-59.
- “*Mestizos en hábito de indios: ¿estrategias transgresoras o identidades difusas?*” *Passar as Fronteiras: Actas do II Colóquio Internacional sobre Mediadores Culturais séculos XV a XVIII (Lagos-Outubro 1997)*. Rui Loureiro y Serge Gruzinski, coord. Lagos : Centro de Estudos Gil Eanes, 1999. 133-146.
- Arguedas, Alcides. *Raza de bronce. Wuata Wuara*. Ed. Antonio Lorente Medina. Madrid: Unesco, 1988.
- *Pueblo enfermo*. La Paz: Editorial Juventud, 1992.
- Baptista Gumucio, Mariano. *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1984.
- Barragán, Rossana. “Entre polleras, lliqllas y ñañaças. Los mestizos y la emergencia de la *tercera república*”. *Etnicidad, economías y simbolismo en los andes. II congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico*. Comp. de Silvia Arze y Ana María Lorandi. La Paz, Hisbol, 1992.
- Basadre, Jorge. *Literatura inca*. París: Desclée, 1938.
- Berg, Mary G. *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*, eds. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. 131-146. <http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/Mujeres/critica/berg-gorriti.htm>
- Boj, Silverio. “Introducción”. *Narraciones*. Por Juana Manuela Gorriti. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1946. vi-lx.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

- Callan, Richard J. "An Instance of the Hero Myth in *Comentarios Reales*". *Revista de Estudios Hispánicos*. 8 (1974), 261-270.
- Castañón Barrientos, Carlos. *Estudios bolivianos*. Sucre: Universidad de San Francisco Xavier, 1964.
- Cerruto, Oscar. *Aluvión de fuego*. La Paz: Plural, 2000.
— *Cántico traspasado. Obra poética*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario, 1976.
- Condarco Morales, Ramiro. *Zarate, el "temible" willka. Historia de la rebelión indígena de 1899 en la república de Bolivia*. La Paz: s.e., 1983.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Denegri, Francisca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, 1996.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Trad. José Martín Aran-cibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Douglas, Mary Tew. *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI, 1973.
- Duviols, Pierre. "The Problematic Representation of Viracocha in the *Royal Commentaries*, and Why Garcilaso Bears and Deserves the Title of Inca". *Garcilaso Inca de la Vega. An American Humanist. A tribute to José Durand*. Ed. de José Anadón. Notre Dame: University of Notre Dame, 1998. 46-58.
- Espinosa, Simón. "El chulla quiteño, bendición ambigua". *Quito. Tradiciones, testimonios y nostalgia*. Edgar Freire Rubio, comp. Quito: Abrapalabra editores, 1993. 386-391.
- Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

- Ferreira, Rocío. “La participación de las intelectuales peruanas a fines del siglo XIX: Nación, educación, y el salón literario”. *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies* 9 (1998): 40-55.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzon del Camino. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía (1917 [1915])”. *Obras completas*. Vol. XIV. Ed. de James Strachey y Anna Freud. Trad. José L. Etchevery. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 235-255.
- García, J. Uriel. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana*. Cuzco: H.G. Rozas Sucesores Librería e Imprenta, 1937.
- García Pabón, Leonardo. “Aproximación a la crítica literaria boliviana contemporánea”. *Tendencias actuales de la literatura boliviana*. Ed. Javier Sanjinés. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985. 115-134.
- *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: CESU-Plural, 1998.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. México: Editorial Porrúa, 1990.
- *Traducción de los diálogos de amor de León Hebreo [1592]*. Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
- Glave, Luis Miguel. “Escritura femenina y formación del imaginario nacional en el Perú”. *Encuentro Internacional de Peruanistas: estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Lima: Universidad de Lima, 1998: I: 335-56.
- González Prada, Manuel. “Nuestros indios”. *Páginas libres. Horas de lucha*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1976.

- Gorriti, Juana Manuela. "La quena". *Sueños y realidades*. Vol. I. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1907. 21-87.
- "El tesoro de los incas". *Sueños y realidades*. Vol. I. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1907.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Trad. Jorge Ferreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- "Individualization and Acculturation: Confession among the Nahuas of Mexico from the Sixteenth to the Eighteenth Century". *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*. Ed. Asunción Lavrin. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. 96-117.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. de John V. Murra y Rolena Adorno. 3 vol. México: Siglo XXI, 1988.
- Harrison, Regina. "The Theology of Concupiscence: Spanish-Quechua Confessional Manuals in the Andes". *Coded Encounters. Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Ed. Francisco Javier Cevallos-Candau, Jeffrey A. Cole, Nina M. Scout, and Nicomedes Suárez-Araúz. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. 135-150.
- Icaza, Jorge. *¿Cuál es? y Como ellos quieren*. Quito: Editorial Labor, 1931.
- *Flagelo*. Quito: Imprenta Nacional, 1936.
- *Sin sentido*. Quito: Editorial Labor, 1932.
- Issicha Puytu. Drama quechua anónimo*. Ed. de Jorge Lira. Lima: Milla Batres Editorial, 1974.

- Jackson, Robert H. *Regional Markers and Agrarian Transformation in Bolivia. Cochabamba, 1539-1960*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- Jákfalvi-Leiva, Susana. *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del inca Garcilaso*. Syracuse: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, 1984.
- Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.
- *El texto de la novela*. Trad. Jordi LLOvet. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1975.
- Lara, Jesús. *Diccionario quechwa-castellano castellano-quechwa*. La Paz: Los Amigos del Libro, 2001.
- *Paqarin. La mañana. Relato íntimo*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1974.
- *Repete. Diario de un hombre que fue a la guerra del Chaco*. Cochabamba: Editorial Canelas, 1938.
- *Sasañan. Difícil camino. Relato íntimo*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1975.
- *Ta'puy ja'yniy. Entrevistas*. Presentación y compilación de Luis H. Antezana J. Cochabamba: Los amigos del libro, 1980.
- *Wichay Uray. Cuesta arriba, cuesta abajo. Relato íntimo*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1977.
- *Wiñaypay. Para siempre. Relato íntimo*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, Ed. Mario Lara López, 1986.
- *Yanakuna*. 1952. La Paz: Editorial Juventud, 1981.
- *La literatura de los Quechuas*. Ensayo y antología. La Paz: Juventud, 1969.
- *Leyendas quechuas*. La Paz: Editorial Juventud, 1960.

- Lavrin, Asunción. "Women in Spanish American colonial society". *The Cambridge History of Latin America*. Vol II. Ed. Leslie Bethell. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 321-356.
- Lauer, Mirko. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: CBC; Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.
- Leguía Martínez, Germán. *El Manchay-Puitu. Infierno aterrador*. Lima: Impr. de El Lucero, 1908.
- Lienhard, Martin. "La interrelación creativa del quechua y del español en la literatura peruana de lengua española". *500 años de mestizaje en los Andes*. Ed. Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones. Osaka: Museo Nacional de Etnología, 1992. 27-49.
- "Logos". *Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Donald Borchert. Vol. 5. Detroit: Macmillan Reference USA, 2006. 567-570.
- Lora, Guillermo. *Historia del movimiento obrero boliviano 1933-1952*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1980.
- Lorente Medina, Antonio. "Lectura intratextual de *El Chulla Romero y Flores*". *El Chulla Romero y Flores*. De Jorge Icaza. Ed. Ricardo Descalzi y Renaud Richard. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 273-97.
- MacCormack, Sabine. "Demons, Imagination and the Incas". *New World Encounters*. Ed. Stephen Greenblatt. Berkeley: University of California Press, 1993. 101-26.
- Mariategui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Crítica, 1976.
- Marmontel, Jean-François. *Les Incas; ou, La destruction de l'empire du Pérou*. Amsterdam: D. J. Changuion, 1777.
- Marof, Tristán. *La justicia del inca*. Bruselas: La Edición Latino Americana, 1926.

- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Trad. Martha Eguía. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Mazzotti, José Antonio. *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Medinaceli, Carlos. *Chaupi p'unchaipi tutayarka. (A mediodía anocheció)*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1978.
- *La Chaskañawi*. La Paz: Editorial Juventud, 2000.
 - *Carlos Medinaceli escoge. La prosa novecentista en Bolivia*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1967.
 - *Estudios críticos*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1969.
 - *Páginas de vida*. Potosí: Editorial Potosí, 1955.
- Meléndez, Mariselle. “Obreras del pensamiento y educadoras de la nación: El sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición”. *Revista Iberoamericana* 64.184-185 (1998): 573-86.
- Mendoza, Gunnar. “Prólogo”. *La chola boliviana*. Ed. Antonio Paredes-Candia. La Paz: Ediciones Isla, 1992. 7-27.
- Mercado, Melchor María. *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia, 1841-1869*. Introducción de Gunnar Mendoza L. Sucre: Banco Central de Bolivia, 1991.
- Middendorf, E. W. *Dramatische und Lyrische. Dichtungten der Keshua-Sprache*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891.
- Muñoz, Willy O. “La realidad boliviana en la narrativa de Jesús Lara”. *Revista Iberoamericana* LII.134 (1986): 225-41.
- Murra, John V. *La organización económica del estado inca*. Trad. de Daniel R. Wagner. México: Siglo XXI, 1989.

- Ojeda, J. Enrique. "Elementos picarescos en la novela *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza". *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*. Ed. Manuel Criado de Val, 1980. 1117-22
- Palma, Ricardo. "El Manchay-Puito". *Tradiciones peruanas*. Ed. Carlos Villanes Cairo. Madrid: Cátedra, 1994. 383-388.
- Paredes Candia, Antonio. *La Chola Boliviana*. La Paz: Ediciones Isla, 1992.
- Pelliza, Mariano A. *Críticas y bocetos históricos*. Buenos Aires: Impr. de Mayo, 1879.
- Pupo-Walker, Enrique. coord. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia, 1995.
- Richard, Renaud. "Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a *El Chulla Romero y Flores* (1958)". *El Chulla Romero y Flores*. De Jorge Icaza. Ed. Ricardo Descalzi y Renaud Richard. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 179-210.
- "Introducción a la edición crítica de *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza". *El Chulla Romero y Flores*. De Jorge Icaza. Ed. Ricardo Descalzi y Renaud Richard. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. xix-xxiii.
- Rodríguez, Gustavo y Humberto Solares Serrano. *Sociedad oligárquica, chicha y cultura popular. Ensayo histórico sobre la identidad regional*. Cochabamba, Bolivia: Editorial Serrano, 1990.
- Romero Pittari, Salvador. *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios de siglo en Bolivia*. La Paz: Caraspas Editores, 1998.
- Sackett, Theodore Allan. "Texturas, formas y lenguajes". *El Chulla Romero y Flores*. De Jorge Icaza. Ed. Ricardo Descalzi y Renaud Richard. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 299-315.

- Sánchez, Luis Alberto. *Examen espectral de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.
- Siemens, Willam L. "Viracocha as God and Hero in the *Comentarios Reales*". *Hispanic Review*, 1979 (47:3): 327-338.
- Sommer, Doris. *The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Stephenson, Marcia. *Gender and Modernity in Andean Bolivia*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- Taboada Terán, Néstor. *Manchay Puytu. El amor que quiso ocultar Dios*. Editorial Los Amigos del Libro: La Paz, Bolivia, 1988.
- Tamayo, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975
- Tauzin, Isabelle. "Lo grotesco en *El Chulla Romero y Flores*". *Ciberletras* 14 (2005). 3 marzo 2006. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/tauzin.htm>
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI, 1987.
- Torres Caicedo, José María. "Juana Manuela Gorriti". *Sueños y realidades*. Por Juana Manuela Gorriti. Vol. I. Buenos Aires: Biblioteca de "La nación", 1907. 5-22.
- Vergara, Magda. "In Defense of Motherhood: Juana Manuela Gorriti's Ambivalent Portrayal of a Slave Woman in *La quena*". *Romance Notes* 36.3 (1996): 277-82.
- Villena Alvarado, Marcelo. "El gesto del corregidor. La narrativa de Carlos Medinaceli". *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 2003. 85-124.
- Zamora, Margarita. *Language, Authority, and Indigenous history in the Comentarios reales de los incas*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Nuñez. México: Silo XXI, 1992.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.

13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*, prólogo de Eva M^a Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «*Hablo, señores, de la libertad para todos*» *López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

ISBN 978-84-7908-949-8



9 788479 089498



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante