ÉTUDES ROMANES DE LUND 80

Ingela Johansson

El personaje femenino de la novela indigenista

Språk- och
Litteraturvetenskapligt centrum
Spanska

LUNDS UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Lunds universitet
Box 201
SE-221 00 LUND, Suecia

© Ingela Johansson

ISSN 0347-0822
ISBN 978-91-628-6615-0

Printed in Sweden
Media-Tryck
Lund 2008

JOHANSSON, INGELA: *El personaje femenino de la novela indigenista*. (The Female Character of the Indigenista Novel). Études Romanes de Lund 80, 202 pages. Written in Spanish. Monograph.

The indigenista novel is a realistic novel with a strongly ideological character that was developed primarily in the Andean countries (Peru, Bolivia, Ecuador) during the first half of the 20th century with the purpose of making the reader aware of the living conditions of the indigenous Native American population. The overall aim of this study was to investigate the female characters in five of the works that have had the most influence on the development of the indigenista novel: *Aves sin nido* (1889) by Clorinda Matto de Turner, *Raza de bronce* (1918) by Alcides Arguedas, *Huasipungo* (1934) by Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) by Ciro Alegría, and *Los ríos profundos* (1958) by José María Arguedas.

The representations of and the roles played by the female characters in the five novels were systematically studied, individually and in comparison to each other. The purpose was to investigate whether the female characters function primarily as representatives of a certain ideological point of view and, thus, are to be regarded as stereotypes, or if they are complex characters. Moreover, their role in the novels was studied from the perspective of Mikhail Bakhtin's notion of "the destruction of the idyll".

The study found that the female characters play an inconspicuous part in *Raza de bronce*, *Huasipungo* and *El mundo es ancho y ajeno*. Contrastingly, in *Aves sin nido* and *Los ríos profundos*, there are several female characters who play a more prominent part. Nevertheless, in all of the works studied, the female characters were found to function more as types than as fully developed characters.

A recurring motif in the novels of the study is the subjection of the indigenous female characters to violence or sexual abuse by a white landowner and his henchmen, or by a family member. The analysis found that there is a recurring type of female character in the novels: the female victim. The female victim of the works studied is normally of indigenous origin.

The study also found that the indigenous female characters are portrayed differently than other female characters. They are consistently presented as the type of character that this study has termed "idyllic", the most prominent traits of which are simplicity, naturalness, and the possession of a strong bond to family and home. In contrast, the creole women and mestizas are often part of the modern sphere.

The female character of the idyllic type plays a symbolic part in the novels, as the guardian of the survival of the family and the traditional society. When this figure becomes subject to different kinds of abuse, it is not only the individual character who comes under attack but also everything that she symbolizes, which, in the indigenista novel, is contrasted with the modern capitalist society.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero dar las gracias a la directora de esta tesis, Inger Enkvist, por su entusiasmo, su apoyo y sus valiosos consejos a lo largo del proceso de escritura.

También agradezco la ayuda de las otras personas que han participado en los seminarios del departamento de español de Lund y que han contribuido de manera significativa a la escritura de este estudio: Mari Bacquin, Lola Chamorro, Christian Claesson, Jan Hedenrud, Disa Holmlander, Petter Jonsson, Liviu Lutas, Carolina León Vegas, Ranka Steingrimsdottir, Juan Wilhelmi y Petronella Zetterlund. Agradezco asimismo la lectura detenida que Paul Touati hizo de la primera versión de la tesis.

Deseo agradecer además a los miembros del tribunal de la lectura de la tesis de licenciatura por haberme impulsado a tomar una buena dirección: Leonardo Rossielli, Ángel Sahuquillo y Anne Sletsjö.

Otras personas fuera del departamento que me han animado y dado consejos imprescindibles son Luis Beltrán, José Antonio Escrig, Anna Forné, Azilde Leal, Juan Carlos Piñeyro y Wadda Ríos-Font.

De inmensa importancia para la realización de este trabajo ha sido la amistad de los colegas del departamento, sobre todo del resto de los doctorandos, tanto de francés e italiano como de español, y de las jefas del departamento, Vesta Sandberg y Eva Wiberg, quienes me han apoyado e inspirado a diario de todas las formas posibles. ¡Gracias a todos!

Finalmente, quiero expresar mi profundo reconocimiento a David, a mi familia y a mis amigos por su paciencia durante estos años que me han exigido un esfuerzo excepcional.

Lund, enero de 2008

Ingela Johansson

Indice

Prefacio 8
1 Introducción 10
1.1 La novela de referente indígena 12
1.1.1 El indigenismo y la novela indigenista 13
1.1.2 La novela indigenista: *novela de tesis* 16
1.1.3 La novela indigenista y la destrucción del idilio 17
1.2 Material de estudio y planteamientos 22
1.2.1 Corpus 22
1.2.2 Planteamientos 23
1.3 Algunas consideraciones metodológicas 24
1.4 El estudio del personaje novelesco 27
1.4.1 El personaje tipo 28
1.4.2 Categorías analíticas 29
1.5 La crítica de la novela de referente indígena en la actualidad: algunos estudios sobre el personaje femenino 32
1.5.1 Estudios sobre *Aves sin nido* 34
1.5.2 Estudios sobre *Huasipungo* 38
1.5.3 Estudios sobre *El mundo es ancho y ajeno* 40
1.5.4 Estudios sobre *Los ríos profundos* 40
2 Los personajes femeninos de *Aves sin nido* 44
2.1 Introducción a *Aves sin nido* 44
2.1.1 Breve resumen de la historia 45
2.1.2 El indigenismo de *Aves sin nido* 47
2.2 Análisis 49
2.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización 49
2.2.2 Estructura del relato 50
2.2.3 Relato de la destrucción del idilio 50
2.2.4 Los personajes de la novela 51
2.2.5 Análisis de los principales personajes femeninos 52
2.3 Resumen y discusión 70
3 Los personajes femeninos de *Raza de bronce* 74
3.1 Introducción a *Raza de bronce* 74
3.1.1 Breve resumen de la historia 75
3.1.2 El indigenismo de *Raza de bronce* 75

3.2 Análisis 77
3.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización 77
3.2.2 Estructura del relato 78
3.2.3 Relato de la destrucción del idilio 79
3.2.4 Los personajes de la novela 79
3.2.5 Análisis del principal personaje femenino: Wata-Wara 82
3.3 Resumen y discusión 92
4 Los personajes femeninos de *Huasipungo* 95
4.1 Introducción a *Huasipungo* 95
4.1.1 Breve resumen de la historia 97
4.1.2 El indigenismo de *Huasipungo* 98
4.2 Análisis 99
4.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización 99
4.2.2 Estructura del relato 99
4.2.3 ¿Relato de la destrucción del idilio? 100
4.2.4 Los personajes de *Huasipungo* 100
4.2.5 Análisis de los personajes femeninos 102
4.3 Resumen y discusión 116
5 Análisis de *El mundo es ancho y ajeno* 119
5.1 Introducción a *El mundo es ancho y ajeno* 119
5.1.1 Breve resumen de la historia 120
5.1.2 El indigenismo en *El mundo es ancho y ajeno* 121
5.2 Análisis 122
5.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización 122
5.2.2 Estructura del relato 123
5.2.3 Relato de la destrucción del idilio 124
5.2.4 Los personajes de la novela 125
5.2.5 Análisis de los principales personajes femeninos 127
5.3 Resumen y discusión 138
6 Los personajes femeninos de *Los ríos profundos* 141
6.1 Introducción a *Los ríos profundos* 141
6.1.1 Breve resumen de la historia 143
6.1.2 El indigenismo de *Los ríos profundos* 145
6.2 Análisis 146
6.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización 146
6.2.2 Estructura del relato 147
6.2.3 Relato de la destrucción del idilio 148
6.2.4 Los personajes de la novela 149

6.2.5 Análisis de los principales personajes femeninos 151
6.3 Resumen y discusión 164
7 Resumen y discusión final 168
7.1 Resumen 168
7.2 Discusión 169
7.2.1 El personaje femenino de la novela indigenista – ¿un personaje-tipo? 169
7.2.2 Tipos de personaje recurrentes 173
7.2.3 Personajes idílicos 176
7.2.4 El papel del personaje femenino en el idilio 178
7.2.5 La orientación ideológica de la novela indigenista y la representación femenina 183
7.3 Conclusiones 186
Apéndice 189
Bibliografía 193

Prefacio

El centro de interés del presente estudio, el personaje femenino de la novela indigenista, es fruto de un trabajo que he iniciado anteriormente sobre los valores éticos e ideológicos en este tipo de obra, *Ideología y ética en la novela indigenista. Un estudio sobre Icaza, Alegría y Castellanos* (Johansson 2003). El propósito principal del estudio que se acaba de mencionar fue el de identificar los valores expresados en tres novelas indigenistas: *Huasipungo* de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Balún Canán* de Rosario Castellanos. Se pudieron identificar ciertos temas recurrentes en las novelas analizadas, así como ciertos valores asociados con esos temas (véanse el apéndice). Además, se pudo constatar que, aparte del conflicto fundamental entre indígenas y criollos, las tres novelas analizadas tratan de la desprotección de la mujer indígena: *Huasipungo* describe la violencia y el abuso sexual que sufre uno de los personajes femeninos indígenas, tanto en la esfera doméstica como en su contacto con el mundo criollo. La novela describe asimismo cómo el terrateniente y el cura se aprovechan sexualmente de una mestiza. En *El mundo es ancho y ajeno* se representan relaciones respetuosas entre hombres y mujeres, pero también muestra el abuso de una joven indígena por parte de su patrón criollo. Aunque de manera indirecta, el abuso sexual se advierte asimismo en *Balún Canán*, cuando el terrateniente se jacta de tener un número incontable de hijos mestizos en la finca.

El hecho de que el maltrato del personaje femenino indígena fuera un tema recurrente me llamó la atención y fue lo que me impulsó a profundizar en la representación y en el papel del personaje femenino en la novela indigenista. Con el fin de averiguar si el motivo aparece en otras narraciones de referente indígena, me dirigí a algunas de las obras que han llegado a ser consideradas como canónicas. La reorientación me llevó a modificar el corpus con respecto al estudio preliminar, por lo que dejé de lado *Balún Canán* y añadí tres novelas. En el presente estudio, serán analizadas *Aves sin nido*, *Raza de bronce*, *Huasipungo*, *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos*.

Hasta ahora se ha escrito una gran cantidad de estudios sobre la novela indigenista desde una perspectiva sociológica, mientras que los trabajos que se interesan por las narraciones como tales son pocos. El hecho de que las novelas indigenistas en su mayoría sean alegaciones en el debate sobre los problemas sociales de la época de su escritura explica esta tendencia. Pero, aún siendo

muchas veces panfletarias, las novelas indigenistas no dejan de ser obras literarias. En el presente estudio, mi intención es privilegiar este aspecto de las novelas, partiendo, en los análisis, de la narración o, si se quiere, del texto. Sin embargo, esta elección de punto de partida no impide que también se tengan en cuenta algunos aspectos contextuales.

El estudio contribuirá a la investigación sobre cinco novelas centrales del inidgenismo con una detenida descripción de los personajes femeninos, así como de su papel en el relato. No tengo conocimiento de que estos aspectos de la narrativa de referente indígena hayan sido estudiados hasta el momento; no se han comparado diferentes novelas enfocando precisamente al personaje femenino. La novedad del presente estudio es, por consiguiente, no sólo la elección de perspectiva analítica sino que también el tema de la investigación.

1 Introducción

Un gran número de factores históricos intervienen en la creación de la novela de referente indígena, pero la condición *sine qua non* de su existencia es el encuentro violento entre dos culturas, así como la convivencia posterior en América Latina de una cultura de signo occidental y unas culturas autóctonas, consideradas muchas veces en su conjunto como una sola: la cultura indígena. El crítico Ángel Rama (1985) precisa que la Conquista

> englobó la variedad en una unidad aparencial (los indígenas) e incluso la intensificó continuando la política del imperio en algunas zonas (la adopción del quechua como lengua misionera para la evangelización), pero fundamentalmente homologó a todas las culturas con relación a un punto de vista nuevo que era el aportado por la cultura española, respecto al cual se disolvían las ingentes diferencias perceptibles entre las plurales culturas andinas indígenas (Rama 1985:125).

Varía el alcance del predominio español según el país pero las relaciones de poder, en toda América Latina, se caracterizan por un desequilibrio en detrimento de los pueblos precolombinos. Es más, a pesar del mestizaje, sigue habiendo una distancia entre la sociedad criolla y la sociedad indígena. Antonio Cornejo Polar (1980), uno de los críticos más importantes de la novela indigenista, describe esta distancia de la siguiente forma:

> No se trata, por cierto, del mitológico deslinde entre una cultura "occidental y cristiana" y otra "incaica"; se trata –dato escueto pero decisivo– de la convivencia en un solo espacio nacional de por lo menos dos culturas que se interpenetran sin llegarse fusionar (Cornejo Polar 1980:6).

Aunque la cita describe la situación del Perú, puede generalizarse al resto de los países andinos.

La dualidad cultural a la que alude Cornejo Polar, y de la cual habla en términos de *heterogeneidad* sociocultural, ha condicionado el desarrollo del Nuevo Mundo y, a partir de la Conquista, ha originado la escritura de textos de distintos géneros que denuncian el trato inicuo sufrido por los indígenas.[1] Pero si

[1] Entre los primeros textos de denuncia del maltrato a los indígenas destaca la crónica *Brevísima relación de la destruición de las Indias* del fraile dominicano Bartolomé de las

la defensa de los pueblos autóctonos tiene profundas raíces históricas, el indigenismo tal y como se refleja en las novelas que serán tratadas en lo siguiente es un movimiento más reciente: aunque se inicia hacia finales del siglo XIX tomará forma definitiva sólo a comienzos del siglo XX. El indigenismo tiene su origen y su mayor arraigo en la zona andina, donde el conflicto entre indio y criollo se ha convertido en uno de los temas más explorados por la literatura; Perú, Bolivia y Ecuador son los países en los que la narrativa indigenista ha tenido tradicionalmente el mayor número de cultivadores.

El capítulo introductorio del presente estudio será dividido en varios subcapítulos. Primero, se ofrecerá un panorama sobre el desarrollo de la novela de referente indígena y se presentarán brevemente las ideas políticas que han ejercido influencia sobre esta narrativa. Portadora de una determinada ideología, la novela indigenista será, además, definida como novela de tesis. También se discutirá la lectura de la novela indigenista como relato sobre la destrucción del idilio, lectura deudora de las ideas de Mijaíl Bajtín.

En la parte introductoria se presentará asimismo el corpus, que comprende cinco novelas de extracción andina que han contribuido de modo decisivo al desarrollo de la narrativa indigenista: *Aves sin nido*, *Raza de bronce*, *Huasipungo*, *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos*. Se precisarán los planteamientos que guiarán el estudio y se establecerá su marco teórico-metodológico. En los capítulos 2-6 se presentarán los análisis de las novelas, tratadas en orden cronológico. Cada análisis seguirá el mismo esquema: introducción, análisis de la representación de los personajes femeninos más relevantes, resumen y discusión. En un capítulo final (7), serán comparados los resultados obtenidos en cada análisis; se discutirá el grado de elaboración de los personajes femeninos, la importancia de la etnia para su representación, así como el papel del personaje femenino en lo que se llamará aquí destrucción del idilio.

Casas, publicada en 1552. La *Brevísima* se concibió para informar al príncipe Felipe sobre la poca observancia de las Leyes Nuevas de Indias propuestas por de las Casas en 1540. Esta crónica causó gran impacto en Europa, y contribuyó a la difusión de la leyenda negra. Sin embargo, de las Casas dista de ser el único defensor de los pueblos autóctonos: a varios colonizadores españoles (sobre todo a los frailes dominicos y franciscanos) les indignaba el trato que se les daba a los indígenas.

1.1 La novela de referente indígena

El crítico peruano Tomás G. Escajadillo (1994) sostiene que pueden discernirse tres fases principales en el desarrollo de la novela de referente indígena, cada una correspondiente a una determinada estética: el *indianismo*, el *indigenismo* y el *neoindigenismo*. Estos términos serán empleados a continuación.[2] A grandes rasgos, las novelas clasificadas por Escajadillo como "indianistas" presentan el mundo indígena como exótico, creando a personajes idealizados y alejados.[3] Anteriores a 1920, en general son concebidas dentro del romanticismo. Este molde fue abandonado por los escritores de la primera mitad del siglo XX, quienes rechazaban la idealización romántico-sentimental del indígena; escribieron sus obras, las novelas indigenistas, dentro del marco estético del realismo, muchas veces con obvia inspiración del naturalismo. (Las particularidades de la novela indigenista, centro de interés de este estudio, serán descritas con más detalle en los apartados 1.1.1, 1.1.2 y 1.1.3)

La última fase que describe Escajadillo es la "neoindigenista", la cual suele entenderse como resultado del estancamiento del indigenismo ortodoxo (véase Nagy-Zekmi 1997). Esto es, la novela indigenista había llegado a un *impasse*, viéndose incapaz de contribuir a una solución del problema indígena: "las novelas indigenistas tardías no hacían, (sic) sino repetir las mismas quejas de las anteriores con respecto a la condición económica y social del indígena" (Nagy-

---

[2] Escajadillo presenta esta clasificación por primera vez en su tesis doctoral *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (1971) y después en su libro *La narrativa indigenista peruana*, publicado en 1994, a la que remitimos aquí.

Se usará el concepto literario de "indianismo" propuesto por Escajadillo para designar las novelas de referente indígena de corte romántico a sabiendas de que hoy en día, en el campo social, este término se emplea para denominar el movimiento reivindicativo de los propios indios que ha sustituido al indigenismo. José M. Fernández escribe que "el indigenismo ha sido y es principalmente una ideología de no indígenas en contraposición al "indianismo", término que se viene utilizando en los últimos años para designar la ideología reivindicativa de los indios y su lucha contra el colonialismo interno" (Fernández [1997] 2007:3). La palabra clave de este "post-indigenismo", que se desarrolló principalmente en los años setenta, es el *etnodesarrollo*.

[3] Es muy conocida la definición de Concha Meléndez, que llama indianistas "todas las novelas en que los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía. Esta simpatía tiene gradaciones que van desde una mera emoción exotista hasta un exaltado sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos o sólo pintorescos y sentimentales" (Meléndez 1934:9).

Zekmi 1997:8). De ahí que la novela de referente indígena tuviera que encontrar un nuevo molde. Escajadillo (1994) define cuatro elementos característicos de la narrativa neoindigenista: 1) utilización de las posibilidades artísticas que ofrece el "realismo mágico" para explorar el universo mítico del indígena andino; 2) intensificación del lirismo, por ejemplo mediante el uso de la primera persona en vez de la tercera, habitual en la novela indigenista ortodoxa; 3) ampliación del tratamiento del tema indígena: la situación de los sectores autóctonos ya no es una preocupación de signo racial o regional, sino que es parte integral de la creación de una nación; y 4) mayor complejidad de los recursos técnicos.

Una vez establecidas estas distinciones, cabe subrayar que la presente tesis se centrará en la narrativa indigenista, aunque prestará asimismo alguna atención al indianismo, del que tiene rasgos *Aves sin nido*, y al neoindigenismo, a través del análisis de *Los ríos profundos*. Las dos novelas pueden considerarse como puentes entre diferentes etapas estéticas.

1.1.1 El indigenismo y la novela indigenista

¿Qué rasgos definen el indigenismo, ideología reflejada en la novela indigenista, de comienzos del siglo XX? En primer lugar, el indigenismo es una manifestación del descontento social que nace en la clase media criolla. Para algunos intelectuales ansiosos de un cambio social, el indígena llegó a ser el símbolo más sugerente de la injusticia y del mal gobierno, pues sus condiciones de vida evidenciaban la necesidad de reformas políticas. En otras palabras, los indigenistas denunciaban la pobreza y el retraso sociocultural que padecían amplios sectores de la sociedad. En las primeras décadas del siglo XX, la mayoría de los pensadores indigenistas identificó como problema fundamental la injusta distribución de la tierra y puso su punto de mira en los latifundistas. Al reivindicar los derechos a la tierra de los grupos autóctonos y al interesarse por la organización social de la comunidad tradicional indígena (el *ayllu*), el discurso indigenista tiene varios puntos en común con el socialismo. Cornejo Polar (1980) señala que en el Perú, tanto las revoluciones mexicana (1910) y soviética (1917) como la creación del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) en 1924 influyeron decisivamente en el desarrollo del indigenismo. Aparte del socialismo, el indigenismo se nutre del deseo latinoamericano de buscar una identidad cultural propia, independiente de la metropolitana. Dicha búsqueda contribuye a una revalorización de lo indígena, que llega a considerarse como la posible base de una nueva identidad. En la zona andina,

una rama del indigenismo iba a buscar alternativas para el futuro en el pasado, idealizando lo que consideraban el "paraíso perdido" incaico.

A principios del siglo XX, se publican varios textos indigenistas que causarán impacto en el mundo de la novela. Los más influyentes son los análisis del anarquista Manuel González Prada, del antropólogo Luis E. Valcárcel, del pensador marxista José Carlos Mariátegui y del fundador del APRA, Víctor Raúl Haya de la Torre, todos peruanos.

Estos intelectuales, cuyo deseo es resolver el llamado "problema indio", buscan en el indígena un camino viable para el futuro. Los libros de González Prada, *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908), son de los primeros escritos que explican la inferioridad cultural del indígena no en términos raciales sino como resultado de la opresión económica y social. La idea de González Prada de la "trinidad embrutecedora" viene reflejada en muchas novelas indigenistas; llama así a los representantes de las instituciones de la justicia, del gobierno y de la iglesia, centros de poder que oprimen al indígena. En lo que atañe a la idealización de la organización social del *ayllu*, o sea de la comunidad indígena, Mario Vargas Llosa (1996) señala el libro *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel como uno de los más influyentes. Para Valcárcel, el mestizaje es un mal que produce deformidades sociales. José Carlos Mariátegui, por su parte, se interesa, al igual que González Prada, por la raíz económica del "problema indio"; sostiene que mientras las condiciones económicas sigan desfavoreciendo al grupo autóctono, ni la educación ni el cambio de actitudes podrán ayudarle. En consecuencia con su análisis materialista, Mariátegui opina que la única solución del problema del retraso del indígena pasa por la liberación de su condición de explotado:

> La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñaza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los "gamonales" (Mariátegui [1928] 2007:1).[4]

Finalmente, los escritos del fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana, el APRA, Víctor Haya de la Torre, también desvelan una deuda con el socialismo. Según este ideólogo, la lucha en pro de los derechos de los indios debe concentrarse en liquidar el poder del hacendado. Haya de la Torre

[4] El ensayo "El problema del indio" está integrado en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928.

considera que el último responsable de la sumisión del indígena es el imperialismo norteamericano, por necesitar siempre nueva materia prima. Siguiendo a Haya de la Torre, cuando el indígena se haya liberado de la esclavitud, deberá organizarse una nueva sociedad sobre las bases de la organización colectivista incaica.

En resumen, la mayoría de los pensadores indigenistas más influyentes de principios del siglo XX coincide en considerar los factores económicos como la raíz del retraso social del indígena, descartando la idea de la inferioridad racial; algunos, como Valcárcel, incluso consideran superiores a los indígenas, y ven la organización tradicional incaica como posible base de una nueva sociedad.[5]

La elevación de la "raza incaica", a la que se dedican intelectuales como Valcárcel, debe entenderse en relación con las teorías evolucionistas spencerianas y darwinistas que, llegadas desde Europa, hicieron fortuna entre muchos pensadores y artistas latinoamericanos de finales de siglo. Los indigenistas o bien rechazaron estas ideas (p.ej. González Prada), o bien las tomaron como premisa para su actividad intelectual (p.ej. Alcides Arguedas).[6]

A pesar de ocuparse de la situación del indígena, el indigenismo no deja de ser una creación de sello occidental, y la narrativa indigenista está determinada por la herencia literaria de Europa. Al respecto, Antonio Cornejo Polar (1980) observa que la tradición europea no sólo determina el contenido de la narrativa de referente indígena, sino también su forma estética: escrita en la lengua de la cultura dominante, este tipo de obra literaria aparece en forma de *novela*, un género no cultivado por los pueblos autóctonos americanos, que preferían las formas de la canción y la poesía, tan importantes en su tradición oral.[7] En este

---

[5] Varios indigenistas consideran la organización social de las comunidades como un camino viable hacia una sociedad más justa. Sin embargo, Mario Vargas Llosa (1996), entre otros, señala que en muchos casos se trata de una idealización de la época incaica que tiene poco fundamento histórico puesto que, en realidad, el poder del inca convirtió a los indios en súbditos pasivos, lo cual les preparó el camino a los hacendados de origen español. También Alberto Flores Galindo, en su estudio *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* ([1985] 1993), aborda de manera interesante el mito de la sociedad incaica y la nostalgia del presunto "paraíso perdido".

[6] Sobre la influencia que ejercieron el positivismo y el evolucionismo en el panorama cultural latinoamericano alrededor de 1900, véase Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra (1995): *Historia de la literatura hispanoamericana*, y Bram Dijkstra (1986): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*.

[7] Sobre las formas literarias populares y orales de los pueblos precolombinos, véase Martin Lienhard: *La voz y su huella* (1990).

sentido, concluye Cornejo Polar, la novela indigenista es un representante paradigmático de la heterogeneidad latinoamericana: es un conjunto discursivo que circula en una cultura pero cuyo referente es otra. De ahí la tendencia a la inserción de explicaciones y elementos costumbristas en las obras.[8]

Si Cornejo Polar entiende la novela indigenista en términos de heterogeneidad, Ángel Rama (1985) prefiere hablar de *transculturación*, aludiendo al proceso de acercamiento entre dos culturas que, a su juicio, tiene su máximo exponente literario en la obra de José María Arguedas. Se considera aquí que los dos conceptos –heterogeneidad y transculturación– son aclaratorios a la hora de describir una novela que plasma la relación conflictiva y desequilibrada entre el grupo autóctono y los criollos.

1.1.2 La novela indigenista: *novela de tesis*

La novela indigenista, realista y polémica, cumple con los criterios que Susan Suleiman (1983) establece para definir la *novela de tesis*.[9]

Suleiman califica la novela de tesis de "género autoritario" (1983:10) ya que afirma verdades absolutas, proponiendo un sistema de valores dualista. Lo característico de este tipo de novela, según la descripción de Suleiman, es que tiene una voz (el narrador omnisciente o uno de los personajes) que siempre dice la "verdad". Lo que la autoridad textual presenta como la verdad refleja una doctrina que existe fuera del texto. A pesar de ser realista, la novela de tesis tiende a simplificar las representaciones de la realidad para comunicar su mensaje de manera eficaz. Siguiendo a Suleiman, un antecedente de la novela de tesis es el *exemplum*, la historia ejemplar.

Suleiman distingue entre dos estructuras fundamentales de la novela de tesis: la de *aprendizaje* (del tipo *Bildungsroman*) y la de *confrontación*. A grandes rasgos, la novela de "aprendizaje" narra la evolución de un joven que, descubriendo el mundo, descubre a sí mismo. En la historia del aprendizaje corren paralelas dos transformaciones del protagonista: la de la *ignorancia* hacia el *conocimiento*, la *conciencia*, y la de la *pasividad* hacia la *acción*. Suleiman divide las novelas de aprendizaje en dos categorías: las que dan cuenta de un

---

[8] El doble propósito de la novela indigenista –concienciación y educación– ha sido dilucidado notablemente por Rodríguez-Luis (1980) y Cornejo Polar (1980).

[9] "[A] *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on the aesthetic of verosimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine" (1983:7).

aprendizaje positivo ("auténtico") y las que narran un aprendizaje negativo ("no auténtico") (véanse Suleiman 1983:67). En cambio, la novela de "confrontación" relata la historia de una lucha entre dos antagonistas que representan distintos valores morales o ideológicos. Suleiman ha notado que la novela de tesis tiende a crear a personajes tipos que, por ser esquemáticos representantes de una ideología, resultan poco verosímiles (Suleiman 1983:189). Como tales, inalterables, abrazan desde el principio hasta el fin los valores promocionados por la novela.

La definición y la discusión de la novela de tesis de Susan Suleiman son útiles a la hora de comprender la novela indigenista. Típicamente, la novela indigenista narra la confrontación entre dos grupos étnicos –criollos e indígenas– que, cada uno, representa ciertos valores: en el caso típico, los personajes criollos son representantes de un liberalismo capitalista, mientras que los personajes indígenas representan el colectivismo de nota socialista. Se instala, pues, un esquema de valores dualista, muchas veces simplificador.

A la hora de describir los rasgos generales de cada una de las novelas del presente estudio nos servirá la categoría de *estructura* (de aprendizaje/de confrontación) propuesta por Susan Suleiman.

1.1.3 La novela indigenista y la destrucción del idilio

Una manera de entender el conflicto entre dos etnias y entre dos sistemas de valores que se narra en la novela indigenista es la que sugiere Luis Beltrán en *La imaginación literaria* (2002). Beltrán clasifica la novela de la tierra latinoamericana –en cuya categoría incluye a la novela indigenista– como novela que relata la destrucción del idilio.[10] Con respecto a esta idea, Beltrán

[10] "En la Modernidad el idilio se adapta mal al realismo, aunque no deja de tener una importante presencia. Esa mala adaptación hace que se oriente unas veces hacia la risa (es el caso de las novelas de *Jean Paul*, como *La edad del pavo*, o de los relatos de A. Daudet, *Lettres de mon moulin*), otras veces, en cambio, hacia la literatura regional –representada en España por Pereda, entre otros, y en Hispanoamérica por la novela de la tierra–. También el idilio alcanzó relieve con escritores como Turgéniev (*Nido de nobles*, *Padres e hijos*) o Chéjov (el drama *El jardín de los cerezos*) y en la literatura española con *Los pazos de Ulloa* de Pardo Bazán, *El abuelo* y *Casandra* de Galdós, la trilogía de la tierra de Baroja, *Campos de Castilla* de Machado y, sobre todo, Valle-Inclán –el ciclo carlista, *El embrujado*–. La tarea de estos escritores fue la de representar la destrucción del idilio, el drama moderno en que se han convertido el entorno familiar y la tierra natal. Eso es realismo idílico. En cambio, el

admite una deuda con Mijail Bajtín.[11]

Es en su exposición sobre los cronotopos literarios, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", publicada en 1937-1938, en la que Bajtín presenta el concepto del cronotopo idílico así como la idea de la destrucción del idilio. Dada la importancia que se le concederá de aquí en adelante al concepto del "idilio", será preciso hacer algunas aclaraciones y discutir su utilidad con respecto a nuestro material de estudio.

En el aparato conceptual de Bajtín, el cronotopo idílico es un elemento heredado de la estética tradicional o folclórica que aparece en diferentes formas en la novela. Bajtín distingue tres tipos de cronotopos idílicos "puros" –el amoroso, el de las labores agrícolas y artesanales y el familiar–, pero precisa que la mayoría de las veces estos tipos aparecen hermanados. El denominador común de todas las formas de cronotopo idílico es que se crea, en todas ellas, un microcosmos limitado en el espacio y casi ilimitado en el tiempo. La fuerte unidad espacial debilita las fronteras temporales; más que la vida individual, lo que importa en el cronotopo idílico es la sucesión de las generaciones, que se acomoda al tiempo cíclico de la naturaleza:

> L'unité de lieu rapproche et confond le berceau et la tombe (le même "coin", la même terre); l'enfance et la vieillesse (le même bocage, la même rivière, les mêmes tilleuls, la même maison); le mode de vie des générations qui ont vécu au même endroit, dans des conditions identiques et ont vu les mêmes choses (Bajtín 1978:368).

Otro rasgo característico del cronotopo idílico es el hecho de que trate las realidades fundamentales de la vida, tales como el amor, el nacimiento, el matrimonio, la comida y bebida y las edades del hombre. Muchas veces se asocian los niños con la comida, lo cual tiene que ver con la idea del crecimiento y de la renovación. En el cronotopo idílico, la vida cotidiana, a veces en forma sublimada, es más importante que los acontecimientos excepcionales. Finalmente, en el idilio, la vida humana se acopla al ritmo de la naturaleza y se usa el mismo lenguaje para hablar de los fenómenos de la naturaleza que de la vida humana.

Bajtín considera que el cronotopo idílico ha ejercido un impacto muy grande en el desarrollo de la novela. De especial interés para este trabajo son las

---

posrealismo ha visto en el idilio nuevas posibilidades, ilustradas entre otras por las obras de G. García Márquez y B. Atxaga" (Beltrán 2002:304).

[11] A continuación pondremos el acento gráfico en *Bajtín*, a sabiendas de que puede escribirse también sin acento en español.

observaciones de Bajtín acerca de las novelas de tipo familial-agrícola, regional y rousseauniana, así como acerca del personaje del "hombre del pueblo". En lo referente al primer tipo de novela, la *familial-agrícola*, éste describe las condiciones reales de los labradores agrícolas en una sociedad feudal o post-feudal. El núcleo de estas novelas lo forman el labrador y la tierra. La novela *regional* revaloriza la vida cotidiana y eleva a los campesinos, artesanos, curas provincianos o maestros aldeanos al rango de protagonistas. En este tipo de novela no hay movimiento hacia delante en el tiempo –todo está destinado a la repetición– y los personajes radican en un lugar circunscrito.

El aspecto temporal distingue la novela *rousseauniana* de la regional. La *rousseauniana* tiende a comprender el tiempo folclórico y los lugares arcaicos como el paraíso perdido del hombre. Este tipo de novela propone el pasado como una alternativa para el futuro, y lo usa como un instrumento para criticar una sociedad caracterizada por la desigualdad y el individualismo:

> la tendance rosseauiste qui donne une sublimation philosophique à l'entité antique, en fait un idéal pour l'avenir et, avant tout, y voit le motif et la norme d'une critique de la société existante. Cette critique, le plus souvent double, est dirigée contre la hiérarchie féodale, l'inégalité, l'arbitraire de l'absolutisme, les menteuses conventions sociales; mais elle vise également l'anarchie des intérêts et l'individualisme bourgeois, égoïste et dissocié (Bajtín 1978:373).

En la novela *rousseauniana*, los protagonistas son curados del mal de la civilización a través del contacto con la naturaleza y con la gente sencilla; en ocasiones, incluso abandonan la civilización para vivir en un colectivo primitivo. Cabría notar que Bajtín menciona, como ejemplo de esto último, la obra de Chateaubriand, quien ha sido señalado como uno de los autores más influyentes en la novela definida como "indianista" (véase Meléndez 1934).

Bajtín sostiene que el tema del idilio destruido es uno de los principales temas de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. Puntualiza que el tratamiento que recibe el tema depende de la valorización que hace el autor de las fuerzas modernizadoras, o, con las palabras fuertemente valorativas de Bajtín, del "nuevo mundo capitalista" ("*le nouveau monde capitaliste*"; Bajtín 1978:375). En la novela que relata la destrucción del idilio es habitual que se contrasten de un lado la humanidad, la relación orgánica entre el hombre y la naturaleza, así como el trabajo no mecanizado de la vida tradicional, con el nuevo mundo, más abstracto y más difícil de comprender, de otro. La tarea que se intenta llevar a cabo en este tipo de novela es la de hacer más inteligible y más humano el nuevo estilo de vida, describiendo una nueva relación con la naturaleza y tratando de

encontrar un nuevo colectivo, más amplio que el familiar o el aldeano. Un tema importante es la descomposición de las relaciones tradicionales; Bajtín lo denomina la "expatriación" del hombre ("*l'expatriement*"; Bajtín 1978:375).

Finalmente, cabría mencionar que Bajtín señala al personaje literario del tipo "hombre del pueblo" como proveniente del cronotopo idílico. Muchas veces se trata de un sirviente, portador de la sabiduría popular, que enseña a la gente urbana una visión sabia de la vida y de la muerte. Lo característico de este personaje es su saludable rechazo a la mentira convencional.

Un ejemplo de aplicación de la idea de la destrucción del idilio

En su estudio *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX* (2004), Toni Dorca ha aplicado la idea bajtiniana del cronotopo idílico a la novela regional española. Por un lado, Dorca examina algunas obras que comportan un elemento idealizador de los modos de vida folclórico-tradicionales, así como una nostalgia por el mundo en proceso de extinción como consecuencia de las nuevas formas de vida en la sociedad industrializada. Como ejemplos de ello, analiza algunas novelas de Juan Valera y de José María de Pereda. Por otro lado, Dorca estudia algunas novelas españolas escritas después de la superación de lo que él llama el "realismo castizo" y sostiene que, en este nuevo tipo de novela, el rastro idílico sufre un proceso de destrucción.[12] Afirma que en la novela que relata la destrucción del idilio suelen subrayarse los aspectos más negativos de la nueva sociedad, tales como la falta de humanidad y de principios morales, la descomposición de las relaciones personales (amorosas, familiares, de amistad) y la reificación del trabajo. Ante esta situación, los personajes sucumben, destinados a una muerte trágica o a un exilio autoimpuesto (la expatriación bajtiniana). Un ejemplo español de esta clase de novela es, siguiendo a Dorca, *Doña Perfecta* de Galdós.

La novela indigenista como relato que cuenta la destrucción del idilio

Antes de aplicar el concepto del idilio destruido a la novela indigenista, se discutirán algunos problemas generales del aparato crítico de Bajtín. Los más importantes vienen señalados por Tzvetan Todorov en *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (1981). Todorov puntualiza que Bajtín usa el concepto de "cronotopo" como equivalente al de "género" y que, cuando habla de la historia de la literatura y de los géneros, no logra separar la "historia de la ficción" de la

[12] Siguiendo a Dorca, la novela que marca la superación del "realismo castizo" es *La desheredada* (1881) de Galdós.

“historia de la realidad”: “il emploie lui-même le mot [género] dans les deux contextes, indifféremment, ce qui ne manque pas de susciter un certain nombre de problèmes, comme on le verra dans le cas du roman” (Todorov 1981:125). En otras palabras, según Todorov, la confusión entre la historia y la historia de la literatura en el texto de Bajtín dificulta la lectura. En cuanto al cronotopo idílico, Todorov cuestiona también la tendencia de Bajtín de reconstruir un pasado y un hombre primitivo cuya correspondencia a la realidad histórica es imposible poner a prueba. Además, Bajtín está lejos de ser ideológicamente neutro en su descripción del conflicto entre un pasado colectivista idílico y un mundo moderno capitalista.

Admitimos cierta falta de rigor teórico en los escritos de Bajtín y tendremos presentes su propensión por confundir ficción y realidad, su tendencia ideológica, así como lo que tiene que considerarse como una inclinación suya por la especulación sobre el pasado. Aun así, pensamos que la lectura de la novela indigenista en clave idílica es demasiado sugerente como para rechazarla por estas razones. En primer lugar, la novela indigenista parece revalorizar, en mayor o menor grado, un pasado indígena tradicional, anterior a la irrupción de la cultura occidental. Este pasado algunas veces llega a tener tintes de un paraíso perdido, al igual que en la novela rousseauniana, tal y como la describe Bajtín. Además, de manera más o menos explícita, se contrasta en esa narrativa un mundo colectivista tradicional, fuertemente arraigado a la tierra natal, con otro moderno, de signo capitalista, en el que la gente vive desarraigada o, si se quiere, expatriada.

1.1.3.1 Los personajes del tipo idílico

Como se acaba de decir, Bajtín define al tipo literario del “hombre del pueblo” como un personaje originario del cronotopo idílico. También aclara que en las novelas que presentan un importante elemento idílico, los personajes principales suelen ser agricultores, pastores, artesanos, maestros de escuela u otras clases de gente sencilla, estrechamente vínculada con su tierra y su comarca natal.

En la discusión acerca de los personajes femeninos del presente estudio, se empleará la noción de “personaje idílico”. Partiendo de las descripciones de Bajtín de las particularidades de las novelas idílicas, se ha podido establecer algunos criterios que permitan reconocer a un personaje del tipo idílico: además de la sencillez popular, típica del “hombre/mujer del pueblo”, este tipo de personaje ostenta un fuerte lazo con un lugar determinado, con su tierra natal,

con la familia y con la naturaleza; y propicia de algún modo el crecimiento y la renovación, por ejemplo por medio de la crianza de la prole.

Al describir a los personajes idílicos, siguiendo la misma línea de ideas que Bajtín, Luis Beltrán señala, en su libro *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, que el estereotipo de esta clase de personaje es el pastor, que se caracteriza por ingenuidad y pureza: "La elevación del héroe se asienta en su ingenuidad, es el hombre puro, incontaminado por la picardía de los nuevos tiempos" (Beltrán 2002:128). Típicamente, este personaje sucumbe en el relato de la destrucción del idilio.[13]

1.2 Material de estudio y planteamientos

1.2.1 Corpus

Con el fin de reunir un material representativo de la novela indigenista, nos hemos dirigido a lo que se ha llegado a considerar como las novelas canónicas: *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*. Sin embargo, también hemos querido incluir dos novelas que marcan el comienzo y el fin de la novela indigenista, esto es: *Aves sin nido* y *Los ríos profundos*. Estas dos últimas obras son esenciales para comprender la evolución de la novela de referente indígena, y están incluidas en nuestro corpus principalmente como puntos de comparación. La extracción geográfica confiere coherencia al corpus: todas las obras se desarrollan en los países andinos. Con todo, el material de estudio de esta tesis consiste en: *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner (Perú), *Raza de bronce* (1918) de Alcides Arguedas (Bolivia), *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza (Ecuador), *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría (Perú) y *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas (Perú).

Las novelas del corpus ilustran las diferentes fases del indigenismo literario. La primera novela, *Aves sin nido*, presenta huellas del costumbrismo romántico y de lo que en la literatura sobre la narrativa de referente indio ha dado en llamarse el "indianismo". Aun así, la novela de Matto se distingue de las

[13] Según Beltrán, el personaje idílico es parte de los valores del idilio que se ven destruidos en obras realistas: "En el realismo, el tratamiento habitual del idilio suele proceder a su destrucción, porque los valores del idilio –el hombre puro e ingenuo– no se adaptan a los valores del individualismo" (2002:130).

anteriormente publicadas, como por ejemplo *Cumandá o un drama entre salvajes*, por contener un fuerte elemento reivindicativo. La ubicación de *Aves sin nido* en el panorama de las novelas de referente indio es un tema largamente debatido pero, de acuerdo con Escajadillo (1994), se opta aquí por subrayar su heterogeneidad, calificándola de novela "romántico-realista-idealista" (Escajadillo 1994:33-34). Otro factor que podría tener importancia para la representación femenina en *Aves sin nido* es el hecho de que la novela esté escrita por una mujer.

La siguiente obra del corpus, *Raza de bronce*, es parte del grupo de novelas indigenistas que Escajadillo ha llamado "ortodoxas". Como indica esta denominación, se trata de las obras que siguen el esquema narrativo identificado con el indigenismo literario. En este grupo de obras se encuentran asimismo *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*, dos novelas que, a pesar de ser distintas entre sí, han llegado a considerarse como las máximas representantes del indigenismo en la literatura. Contribuye a ello el hecho de que estén despojadas de toda huella romántica y que, dado el realismo, reivindiquen de manera implacable los derechos del pueblo autóctono.

La novela más reciente del corpus, *Los ríos profundos*, se distingue de las anteriores por varias circunstancias, y es de difícil clasificación por hallarse entre dos tendencias, a saber: el indigenismo ortodoxo y el neoindigenismo. Al igual que *Aves sin nido*, siendo distinta de la novela indigenista ortodoxa, *Los ríos profundos* constituye una obra "puente" entre dos tendencias estéticas y un punto de referencia importante para la narrativa de tema indígena.

1.2.2 Planteamientos

El propósito de esta tesis es analizar la representación y el papel del personaje femenino en un corpus formado por cinco novelas, que han sido de especial importancia para el desarrollo de la narrativa indigenista. El punto de partida es que la novela indigenista es una *novela de tesis*; es más, se intentará averiguar, en cada caso, hasta qué punto es posible leerla como un relato sobre la destrucción del idilio. Mediante el análisis se pretende encontrar las respuestas a las siguientes preguntas que, las primeras, van a plantearse en relación con cada novela y, las segundas, conciernen a la totalidad del corpus:

1) Hemos dicho (cf. cap. 1.1.2) que en la novela de tesis, sobre todo del tipo confrontacional, los personajes tienden a ser representantes de diferentes ideologías. ¿Es este el caso en lo que concierne a los personajes

femeninos del corpus? ¿Son tipos estáticos o son personajes individualmente elaborados? También, se examinará hasta qué punto hay diferencias en la manera de representar a los personajes femeninos indígenas, mestizos y criollos respectivamente.

2) ¿Es posible encontrar tipos recurrentes de personaje femenino en el corpus? En relación con esta cuestión se formulará otra: en el corpus del estudio preliminar se encontró que la desprotección –el abuso sexual y el maltrato– del personaje femenino indígena fue un motivo recurrente. ¿Es un motivo que se repite en el corpus ampliado de este trabajo?

   ¿Pueden encontrarse ejemplos de personajes femeninos idílicos, tales como son definidos en el apartado 1.1.3.1? Una hipótesis sería que, en los textos del estudio, el personaje femenino indígena aparece más estrechamente ligado a los valores de la tierra natal, de la familia y del crecimiento que el personaje masculino y que, como consecuencia de ello, acaba convirtiéndose en la víctima propiciatoria de la pérdida de la tierra natal y de la descomposición de la familia, esto es, de la desvinculación del hombre de su fuente de identidad (la "expatriación" bajtiniana).

1.3 Algunas consideraciones metodológicas

Se acaba de definir la novela indigenista como una novela de contenido ideológico que, como toda *novela de tesis*, tiene el propósito de convencer al lector de la superioridad de cierta doctrina; en este caso, el indigenismo. Sin embargo, a pesar de su preocupación por concienciar al lector sobre la situación de los pueblos autóctonos, la novela indigenista no será considerada aquí como un documento de mero interés histórico, sociológico o antropológico, sino que será tratada principalmente como una obra de ficción, en este caso, una obra literaria.

Siguiendo la definición de Roman Jakobson, la *literariedad* de un texto reside en la predominancia de la función poética sobre las otras funciones lingüísticas.[14] Lo particular de la función poética, en términos de Jakobson, es que esté orientada no hacia el receptor del mensaje, como la función conativa, ni hacia el emisor, como la función emotiva, sino "hacia el propio mensaje". También es conocida la discusión sobre la literariedad de René Wellek y Austin

[14] Las otras funciones son, según Jakobson, la emotiva, la referencial, la fática, la metalingüística y la conativa (véase Jakobson 1974:150).

Warren (1985): estos autores sostienen que el texto literario se distingue por el uso especial que se hace en él del lenguaje. Para ellos existen principalmente tres categorías de lenguaje: el literario, el científico y el cotidiano. Mientras que el lenguaje científico es universal, unívoco y racional ("denotativo", 1985:27), el cotidiano se caracteriza por menor cohesión y por privilegiar el aspecto pragmático. El lenguaje literario, en cambio, "es sumamente 'connotativo'" (1985:28). Concluyen Wellek y Warren:

> Lo mejor […] parece ser no considerar literatura más que las obras en que predomine la función estética, aunque cabe admitir la existencia de elementos estéticos tales como estilo y composición en obras que persiguen una finalidad completamente distinta no estética, como tratados científicos, disertaciones filosóficas, libelos políticos, sermones (1985:30).

También, Wellek y Warren subrayan el carácter ficticio del mundo representado como rasgo distintivo del texto literario (véase Wellek & Warren 1985:30-31).

En su estudio de la novela de tesis, Suleiman (1983) se acerca al problema de las funciones comunicativa y poética arguyendo que en este tipo de novela, la jerarquía entre las funciones es menos interesante que la tensión que se instala entre ellas.[15] En nuestra opinión, el gran interés de la novela indigenista reside precisamente en la conjunción de las funciones comunicativa y poética.

Son muchos los estudios de la novela indigenista que se han interesado sobre todo por la función comunicativa, enfocando su dimensión ideológica.[16] Sin embargo, en la presente tesis, se intentará privilegiar el aspecto "poético". La elección de perspectiva tendrá consecuencias metodológicas. La consecuencia más notable tal vez sea que, a pesar de enfocar específicamente a los personajes femeninos, los análisis se llevarán a cabo desde una perspectiva narratológica más que desde un punto de vista feminista.

---

[15] "It may be more exact to say that there exists a category of written texts (a vast category with ill-defined limits), one of whose distinctive traits is that the poetic function is in a constant relation of tension with the communicative functions" (Suleiman 1983:21).

[16] Algunos ejemplos de estudios que enfocan el aspecto ideológico de la novela indigenista y neoindigenista son Sonia Mattalia (2003): "La representación del "otro": *Aves sin nido* de Clorinda Matto"; Teodosio Fernández (1988c): "Las tensiones ideológicas de Arguedas en *Raza de bronce*"; Enrique Ojeda (1991): *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza con una entrevista a este escritor*; y Mario Vargas Llosa (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*.

Con respecto a la presente investigación, se podría plantear la cuestión de hasta qué punto los autores indigenistas, supuestamente progresistas, son conscientes de las condiciones de la mitad femenina del grupo indígena al que quieren defender. Sin duda, podría hacerse un estudio fructífero de lo que en la primera ola de estudios feministas se llamó las *imágenes de la mujer*. Una tal orientación parte del presupuesto de una ideología patriarcal subyacente en los textos canónicos que hace que los personajes femeninos sean representados de manera estereotipada.[17] Según los primeros críticos feministas, los personajes femeninos muchas veces fueron relegados a una posición secundaria; fueron el "otro" del hombre.[18] A propósito de las novelas del presente estudio, cabría preguntarse si los personajes indígenas femeninos, maltratados por los personajes masculinos oprimidos, de alguna manera son el "otro del otro".

En la segunda etapa de los estudios literarios feministas se abandonó la literatura canónica tradicional, privilegiando la literatura escrita por mujeres. ¿En qué se diferencia de la literatura escrita por hombres? Una tarea importante de dicha escuela crítica es la de establecer un canon femenino alternativo. También hay un gran interés por la mujer como sujeto intelectual en la sociedad patriarcal. Esta orientación explica el gran número de estudios críticos de *Aves sin nido*: los autores se han interesado tanto por el lenguaje y el tema de la novela de Clorinda Matto de Turner, como por la vida de la escritora, considerándola como ejemplo de mujer intelectual en pugna constante con la macrocultura patriarcal dominante.

Sin embargo, a pesar de considerar la feminista como una perspectiva fructífera y sugerente, nos interesaremos, en este estudio, más por el personaje femenino como elemento narrativo que por la ideología reflejada en el relato. No obstante, aunque el punto de partida será la narración, no se niega aquí la importancia del contexto. Las dos perspectivas son complementarias y, en el presente trabajo, se entrará en diálogo con algunos estudios anteriores, en los cuales hay valiosas contribuciones hechas desde un punto de vista culturalista y/o feminista.

---

[17] En su influyente obra *Thinking about women*, publicada en 1968, Mary Ellmann describe nueve rasgos que según ella se asocian frecuentemente con la mujer en la literatura del canon occidental: la *informidad*, la *pasividad*, la *inestabilidad*, el *confinamiento*, la *piedad*, la *materialidad*, la *espiritualidad*, la *irracionalidad* y la *sumisión*. Además de estos rasgos, Ellmann describe las figuras de la *arpía* y de la *bruja* que, según ella, son recurrentes en la literatura.

[18] Véase por ejemplo Simone de Beauvoir y Kate Millett.

En este orden de ideas, se quiere subrayar la importante distinción que ha de hacerse de aquí en adelante entre *personaje* y *persona*, entre *personaje femenino* y *mujer*, y entre *personaje femenino indígena* y *mujer indígena*. Esto es tanto más importante cuanto la novela de tesis, según la definición de Suleiman, es un tipo de texto narrativo que procura eliminar la distancia entre ficción y realidad; intenta confundir el mundo ficticio con el mundo real con el fin de concienciar al lector sobre ciertas circunstancias reales (véase Suleiman 1983:146).

1.4 El estudio del personaje novelesco

El estudio del personaje novelístico ha pasado por varias etapas. Pierre Glaudes e Yves Reuter distinguen tres grandes orientaciones: en el siglo XIX, el personaje novelístico se concebía simplemente como el reflejo de una persona real, como "actor antropomorfo" (*acteur anthropomorphe*) (Glaudes & Reuter 1996:12). Este consenso fue puesto en tela de juicio a principios del siglo XX, sobre todo por Greimas y otros teóricos de la escuela semiótica, que consideraban al personaje como una función narrativa entre otras. Hacia finales del siglo XX tuvo lugar una revalorización del personaje: sin querer renunciar a la rigurosidad teórica, los estudiosos volvieron a tomar en consideración el aspecto psico-sociológico del personaje literario, ampliando así el concepto con respecto a los semióticos.

De acuerdo con esta última concepción, se define aquí al personaje literario como una acumulación de signos que produce la ilusión de un ser humano. Esta concepción del personaje se ha inspirado en la "teoría abierta" de Seymour Chatman, presentada en su libro *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film* (1980).[19] Chatman parte de la convicción de que los personajes narrativos deben considerarse no como meras funciones subordinadas a la acción de la narración, sino como entidades autónomas. Concibe al personaje narrativo como un "paradigma de rasgos" (*a paradigm of traits*), y define los rasgos como cualidades personales relativamente estables; esto es, son partes de la caracterización que pueden aparecer tarde o temprano en la narración e incluso pueden desaparecer, pero que son más estables que, por ejemplo, los pensamientos o los estados de ánimo. Chatman precisa que en el proceso de lectura de un texto narrativo, el lector establece una especie de lista mental de rasgos de carácter que determinan a cada uno de los personajes. Cuando cierto personaje realiza una acción, el lector busca un rasgo de personalidad que

[19] La presentación de su "teoría abierta" (*open theory*) se encuentra en las páginas 119-138.

armonice con ella y si no lo encuentra en la "lista", añade a ella otro rasgo. En lo que concierne al nombre propio de un personaje, Chatman sostiene que constituye un *locus* de cualidades, esto es: de rasgos de carácter. Lo compara con el substantivo, provisto de adjetivos.

1.4.1 El personaje tipo

Chatman sostiene que la teoría de E. M. Forster de los personajes *planos* y *redondos* es compatible con la suya: un personaje plano puede ser definido como un personaje provisto de uno o dos rasgos, mientras que el redondo sería un personaje poseedor de varios rasgos, muchas veces contradictorios.

A propósito, cabría aclarar que, de acuerdo con varios críticos (véanse Rimmon-Kenan 1996:40-42), se cree necesario matizar el asunto de la dicotomía plano *vs* redondo. Forster define el personaje plano como un personaje provisto de uno o dos rasgos de carácter que, además, no cambia a lo largo del relato (véanse Forster 1983:74-78). Sin embargo, aclara que un personaje plano no es lo mismo que un personaje superficial o carente de interés humano; por ejemplo, dice que Dickens logra crear personajes planos de gran relevancia:

> Parte de la genialidad de Dickens consiste en utilizar estereotipos y caricaturas, gente que reconocemos en el mismo instante en que vuelven a entrar, con lo que el novelista logra al mismo tiempo efectos que no son mecánicos y una visión de la humanidad que no es superficial (Forster 1983:78).

A los personajes redondos, Forster los define implícitamente: son todo lo que no son los personajes planos.

Ahora bien, los críticos han encontrado varios ejemplos en la literatura que contradicen la teoría mencionada. Según ellos, es una teoría reductora: por ejemplo, hay muchos personajes "redondos" que no cambian. Rimmon-Kenan (1996) propone una matización de la cuestión que implica clasificar a los personajes como puntos sobre tres ejes que den cuenta de la complejidad (*complexity*), del desarrollo (*development*) y de la profundización en la vida interior (*penetration into the "inner life"*) (Rimmon-Kenan 1996:41-42).[20]

---

[20] Al proponer esos tres ejes, Rimmon-Kenan sigue las líneas trazadas por Joseph Ewen, cuyos trabajos, con alguna excepción, no han sido traducidos del hebreo.

1.4.2 Categorías analíticas

Para captar la esencia de un personaje literario y para poder colocarlo sobre los ejes mencionados, creemos necesario examinar en primer lugar los rasgos de carácter que se manifiestan en el texto, tanto directamente, por medio de comentarios sobre cierto personaje, como indirectamente, por medio de su discurso o sus acciones. Cada una de las categorías mencionadas -caracterización directa, discurso y acciones– será examinada en los respectivos análisis. Para establecer el papel de los personajes dentro de la narración y para definir las relaciones entre ellos, es preciso, además, completar el esquema analítico con una categoría que tiene que ver con la manera en que es narrada la historia, esto es: la categoría modal de la *focalización*. Como es bien sabido, este concepto permite contestar a la pregunta: "¿Quién ve los hechos narrativos?"; su estudio revela la perspectiva desde la cual son percibidos aquellos hechos. Las cuatro categorías analíticas serán dilucidadas a continuación.

Caracterización directa

En lo que atañe a la categoría que llamaremos la "caracterización directa", nos atendremos principalmente a las ideas de Philippe Hamon. En su artículo "Pour un statut sémiologique du personnage" (1977), propone tres campos de estudio del personaje: el *ser* (nombre, denominaciones, retrato), el *hacer* (papel, función) y la *importancia jerárquica* (valor de cierto personaje en relación con otros personajes del relato). Lo que nos interesa en este apartado es lo que Hamon llama el *ser*.

En primer lugar, Hamon insiste en la importancia del *nombre* del personaje como marca de individualidad, imprescindible para producir el efecto de realismo. En segundo lugar, Hamon aborda el *retrato*; lo ve como una acumulación de signos lingüísticos que caracterizan al personaje. Según el teórico francés, el retrato tiene cuatro dimensiones principales: el cuerpo, la ropa, la psique y la biografía. La caracterización psicológica es lo que más eficazmente produce una ilusión de vida interior y lo que posibilita que el lector se identifique con el personaje.

A estas categorías no circunstanciales, se añadirá, en el caso de que sea relevante, el estudio del *escenario* que, algunas veces, proporciona información sobre un personaje. El entorno físico –la casa, la ciudad, el paisaje– puede tener importancia, así como su entorno social –la familia, la clase, etcétera– (véase p. ej. Rimmon-Kenan 1996:66-70).

Discurso

Con el término *discurso*, nos referimos a las palabras y pensamientos del personaje expresados en el texto narrativo. Será preciso estudiar tanto el contenido como la forma del discurso de los personajes. El contenido revela los centros de interés del personaje –sus creencias, su ideología, etcétera– mientras que la forma –por ejemplo, el registro lingüístico, las imágenes y metáforas– da testimonio de la pertenencia social, del nivel de instrucción y del universo imaginario del personaje. También se tendrán en cuenta las evaluaciones del discurso del personaje analizado hechas por el narrador u otro personaje (cf. Jouve 2001:36-66).

Con respecto a la manera de representar el discurso en el texto, nos referiremos a la tipología tripartita de Genette, según la cual existen las formas siguientes: el *discurso reproducido* (*rapporté*), la forma más mimética, en la que no se nota la instancia intermediaria responsable de la reproducción del habla del personaje; el *discurso traspuesto* (*transposé*) en el que el narrador inserta el habla del personaje en su propio discurso; y, finalmente, el *discurso narrativizado* (*narrativisé*) que es la forma menos mimética y más distante con respecto al propio habla del personaje; en este tipo de discurso, el narrador se apropia de las palabras del personaje y las reformula (véase Genette 1972:190-194). Los conceptos citados serán útiles a la hora de describir la representación del discurso del personaje en el texto. Creemos que existe una correlación entre la representación del discurso y el grado de elaboración del personaje como ser individual.

Acciones

En lo que atañe al "hacer" del personaje, serán analizadas sus acciones más importantes, y se tendrá en cuenta la idea de la evaluación de Hamon que se encuentra explicada en su *Texte et idéologie* (1997). Según esta teoría, tiene lugar, durante la lectura, un "proceso de evaluación": al comparar al personaje y sus acciones con las normas extratextuales, el lector evalúa automáticamente los hechos del texto. Según Hamon, los actos más estrictamente codificados en la vida real son la mirada, el trabajo, el lenguaje y la ética (equivalente en este contexto a las relaciones interpersonales).

En lo concerniente a las acciones del personaje narrativo, una de las actividades que más fácilmente se prestan a una evaluación, por ser estrictamente codificada, es la *actividad tecnológica*, que en la mayoría de los casos equivale al *trabajo* del personaje. Según la idea de Hamon, el trabajo da lugar al encuentro de un sujeto y un objeto, mediatizado por una competencia o

una herramienta, y suscita comentarios evaluadores sobre la habilidad del personaje (uso correcto/incorrecto de la herramienta, trabajo bien hecho/mal hecho, buen resultado/fracaso, etcétera) en relación con la meta de la actividad. En el texto narrativo, el trabajo de cierto personaje puede ser evaluado por el mismo personaje, por otro personaje o por el narrador. En los análisis de este estudio, se partirá de la idea de la evaluación del trabajo, pero se ampliará el concepto de forma que comprenderá todo tipo de actividad. En el caso de que sea fructífero, se mencionarán asimismo el motivo de cierta acción así como la competencia con la cual el personaje la lleva a cabo.

Focalización

Por medio del examen de la focalización, se espera poder arrojar luz sobre la cuestión de la distancia entre personaje y lector; se partirá del presupuesto de que un personaje que sirve de focalizador resultará más cercano al lector. El estudio de la focalización servirá también para definir el grado de elaboración del personaje, esto es: creemos que existe una correlación entre la focalización y la complejidad, el desarrollo y la profundización en la vida interior del personaje narrativo.

Una primera aproximación implica preguntarse sobre el tipo de focalización a nivel global del texto narrativo. Sin embargo, la focalización puede variar dentro del marco del relato global: "La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref" (Genette 1972:208). Por lo tanto, se estudiará, en segundo lugar, la focalización a nivel de las escenas analizadas.

Los términos de Genette, de *focalización cero*, *focalización interna* y *focalización externa*, son los más conocidos.[21] No obstante, para nuestros fines, son más transparentes los términos de Rimmon-Kenan (1996), ligeramente diferentes de los de Genette. En cuanto al sujeto de la focalización –el focalizador–, Rimmon-Kenan distingue entre *focalización externa* e *interna*. La focalización *externa* suele coincidir con una narración en tercera persona, en la que el narrador sirve de focalizador, pero también puede tratarse de una narración en primera persona con un narrador que cuenta retrospectivamente sus experiencias (*narrador=focalizador*). La focalización *interna* pertenece a un personaje que participa en los acontecimientos de la historia y que al mismo tiempo sirve de focalizador (*personaje=focalizador*). En lo que concierne al

[21] Los términos de Genette se corresponden, en la teoría anglosajona, con los de omnisciencia, equisciencia y deficiencia.

objeto de la focalización –lo focalizado–, Rimmon-Kenan hace una distinción entre *focalización desde fuera* (*from without*) y *desde dentro* (*from within*); por ejemplo, cuando un personaje narrativo y sus acciones son focalizados *desde fuera*, el texto da cuenta de sus manifestaciones exteriores, mientras que la perspectiva *desde dentro* permite profundizar en sus sentimientos y reflexiones. Un focalizador externo puede ver los hechos de la narración (lo focalizado) tanto desde dentro como desde fuera, lo mismo que lo puede hacer un focalizador interno.

Resumen del método

El análisis de los personajes femeninos de cada novela del corpus comprenderá tres momentos: en primer lugar, se hará una descripción de la novela a nivel global. Se definirá el tipo de narración (la voz) y de estructura (¿novela de aprendizaje?, ¿novela de confrontación?), y se discutirá hasta qué punto es posible leer la novela en cuestión como un relato que narra la destrucción del idilio. Finalmente, de forma resumida, se describirá el elenco de las novelas; se hará una breve presentación de los personajes masculinos más relevantes para facilitar la ubicación de los personajes femeninos.

Después de la descripción global, se emprenderá el análisis pormenorizado de cada una de las escenas en las que intervienen los personajes femeninos más relevantes. Se estudiarán las cuatro categorías de la *caracterización directa* (incluyendo las subcategorías del nombre y del retrato que, a su vez, comprende el cuerpo, la ropa, la psique y la biografía, así como el escenario), el *discurso* (forma y contenido de palabras y pensamientos), las *acciones* y la *focalización*. El objetivo de los análisis es poder contestar a las primeras preguntas planteadas en el apartado 1.2.2.

Finalmente, al nivel global del corpus, se intentará encontrar las posibles correspondencias entre los personajes estudiados, contestando a las últimas preguntas del apartado 1.2.2. En este último momento del estudio, el resultado de los análisis de las cinco novelas será comparado y discutido.

1.5 La crítica de la novela de referente indígena en la actualidad: algunos estudios sobre el personaje femenino

En general, la crítica literaria de la actualidad se interesa poco por las novelas puramente indigenistas: presta más atención a la narrativa neoindigenista y a la

literatura testimonial.[22] Sin embargo, desde la perspectiva de los estudios de la literatura escrita por mujeres, ha habido un interés considerable por la obra novelística de Clorinda Matto de Turner. Los críticos han prestado atención tanto a la representación textual de los personajes femeninos como a la biografía de la autora, una intelectual del Perú de finales del siglo XIX. Del mismo modo, las relaciones entre hombre y mujer en *Los ríos profundos* han sido abordadas por varios críticos; a ello ha contribuido, sin duda, un gran número de testimonios personales (cartas, seminarios, entrevistas), en los que el propio José María Arguedas ha llamado la atención sobre su problemática relación con las mujeres y con la sexualidad. En cambio, las figuras femeninas de *Raza de bronce*, de *Huasipungo* y de *El mundo es ancho y ajeno* han dado lugar a pocos trabajos académicos.

Así, en lo concerniente al corpus de este estudio, se han encontrado algunos trabajos críticos realizados sobre el personaje femenino de *Aves sin nido* y *Los ríos profundos* y muy pocos sobre las novelas de Alcides Arguedas, Jorge Icaza y Ciro Alegría.[23] De hecho, en lo que se refiere a *Raza de bronce* y *El mundo es ancho y ajeno*, no se ha encontrado ningún trabajo que enfoque específicamente esos aspectos de la novela.[24] A continuación, se presentarán los textos críticos

---

[22] Cabría aclarar que la mayoría de las referencias se han publicado antes del año 2005. Se ha hecho una revisión de lo publicado después de 2005 pero no se han encontrado textos críticos que aporten datos esenciales para nuestro estudio, con la excepción de una edición crítica de *Aves sin nido*, escrita por Dora Sales Salvador, publicada por Ellago Ediciones y la Universidad Jaume I de Castellón, en 2006. Cuando aparece el año 2007 en alguna ocasión en la bibliografía, ello se debe al hecho de que se haya hecho una revisión final de textos accesibles anteriormente como fuentes electrónicas.

[23] Aunque no recoge todos los trabajos publicados, la base bibliográfica MLA International Bibliography puede indicar el interés que suscitan los cinco novelistas cuya obra se estudia aquí. Así, una búsqueda, en 2005, con la entrada de "Clorinda AND Matto" ha dado 51 resultados; la de "Alcides AND Arguedas", 35; la de "Jorge AND Icaza" 40; la de "Ciro AND Alegría", 48 y, finalmente, la de "José María AND Arguedas" ha dado 373 resultados. Conviene observar que algunos de los trabajos en cuestión no estudian únicamente a nuestros autores sino también a otros.

[24] El único texto encontrado sobre el tema femenino en Alcides Arguedas es el artículo "Alcides Arguedas y la problematización de la mujer boliviana" (1996) de Cynthia Duncan. Aborda la visión de la mujer en el libro sociológico *Pueblo enfermo* (1909) de Arguedas.

que abordan el papel del personaje femenino o la situación de la mujer y que han resultado de interés para el presente estudio.[25]

1.5.1 Estudios sobre *Aves sin nido*

En el artículo "Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar", Joan Torres-Pou (1990) se interesa por lo que él considera un discurso reivindicativo de signo feminista en la novela de la escritora peruana. Sostiene que la imagen aparentemente estereotipada de la mujer en *Aves sin nido* esconde otras dimensiones: al igual que en otras novelas del siglo XIX, el personaje femenino es presentado como un "ángel del hogar", un tipo femenino provisto de una pureza innata y de una mayor ignorancia que el hombre.[26] De acuerdo con las teorías científicas en boga a finales del siglo, la mujer poseía una gran sensibilidad y una inclinación a las lágrimas como consecuencia de la idea de que la capacidad reproductiva femenina debilitara el sistema nervioso. En la literatura de la época se refleja la presunta sensibilidad de la mujer, así como la idea de que el hombre debe revestir el papel de educador, o de "hacedor", de la mujer. De acuerdo con la ideología patriarcal finisecular, dice Torres-Pou, la mujer tenía que ser sumisa y abnegada para mantener la armonía hogareña.

---

[25] En lo que atañe a Matto de Turner, abundan los estudios que se interesan por la escritora como mujer intelectual pionera en el Perú decimonónico. Entre otros, Mary G. Berg ha escrito varios trabajos sobre Matto de Turner (véase p. ej. sus artículos "The Feminist Essays of Clorinda Matto de Turner" (1991) "Clorinda matto de Turner: periodista y crítica (Perú, 1852-1909)" (1997)). También de interés son los artículos "Clorinda matto de Turner, novelista, y los aportes de Antonio Cornejo Polar al estudio de la novela peruana del siglo XIX" (2005) de Rocío Ferreira; "Las otras voces del XIX. Mujeres intelectuales" (2004) de Ericka Ghersi; y "El discurso de la mujer en el mundo artístico de Clorida Matto de Turner" (1999) de Marta A. Umanzor. Sin embargo, debido a nuestro enfoque, no serán incluidas en este estudio.

[26] La denominación "ángel del hogar" (*the Angel in the House*) fue acuñada por Virginia Woolf en su charla "Professions for Women" (incluida en *The Death of the Moth, and other essays*) en la que describe cómo tiene que ajustar cuentas con la mujer simpática, abnegada y pura, confinada al hogar, que constituía un obstáculo en su creación literaria: "I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing" (Woolf [1931] 2007:2).

Torres-Pou tiene como fuente de inspiración para su descripción de la mujer en pedestal un texto de Bridget Alharaca titulado "El ángel del hogar. The Cult of Domesticity in Nineteenth Century Spain" en *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* (1982).

Según Torres-Pou, Matto de Turner plasma una variante liberal del "ángel del hogar" en *Aves sin nido*, es decir, una variante que, a pesar de todo, permite a la mujer cierta preparación cultural: de acuerdo con este modelo, la protagonista doña Lucía es representada como inteligente y educada –"no vulgar"– al mismo tiempo que como una salvaguarda de la armonía hogareña. Según Torres-Pou, la esfera doméstica corresponde en la novela al idilio, un microcosmos en el que Lucía y su marido vivirían felices si no fuera por la amenaza del mundo provinciano "anti-idílico" que los rodea.

La idea central del artículo de Torres-Pou es que la imagen del "ángel del hogar" parece adecuarse a la ideología patriarcal, mientras que la totalidad de la novela de Matto de Turner se presenta como una denuncia de esta visión del mundo. Haciendo referencia a la idea del doble discurso de Gilbert y Gubar, Torres-Pou sostiene que Matto de Turner crea un texto que refleja la ideología hegemónica en la superficie pero que esconde un discurso crítico "feminista" en un nivel más profundo.[27] Torres-Pou aduce que la superposición de varios mensajes en el texto es una estrategia usada por Matto de Turner para denunciar la situación de la mujer, escondiendo la denuncia bajo la defensa del indígena.

La explicación de Torres-Pou sobre el carácter contradictorio de los personajes femeninos de *Aves sin nido*, que aparecen por un lado como seres doméstico-sentimentales y, por otro, como seres políticamente activos, es sugerente. Sin embargo, tenemos dos objeciones a la lectura de Torres-Pou: en primer lugar, parece considerar la superposición de los discursos como una estrategia consciente por parte de la escritora y, en segundo lugar, aísla la denuncia de la opresión de la mujer, considerándola como el principal objetivo de la novela mientras que, a nuestro juicio, el objetivo global de la obra es denunciar una sociedad que permite la brutalidad (en la que el maltrato de las mujeres es un aspecto importante pero no el único).

Otro análisis del discurso ideológico de *Aves sin nido* es el que se encuentra en la tesis de Ana Peluffo titulada *Indigenismo, caridad y virtud republicana: Discursos de género y etnicidad en Clorinda Matto de Turner* (2000). La tesis, que estudia *Aves sin nido*, *Herencia* e *Índole* así como algunos textos

---

[27] En su libro *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar se interesan por las condiciones de la creación literaria de las mujeres en una sociedad patriarcal. Sugieren que las escritoras de la era victoriana producían obras que se adaptaban a las reglas predominantes, al tiempo que las subvertían: "works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accesible (and less socially aceptable) levels of meaning. Thus these authors manage the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards" (Gilbert&Gubar 1979:73).

biográficos de Matto de Turner poco conocidos, pone énfasis en la intención de la escritora peruana de contribuir a la creación de una literatura nacional. Peluffo se interesa también por la relación entre el discurso de género y de raza en la obra mattiana, y pretende investigar, entre otras cosas, qué ocurre cuando el emisor literario femenino comparte el lugar periférico con el indígena. Su idea es que en la obra de Matto de Turner se establece una alianza entre las mujeres y los indígenas que sirve para subrayar los puntos de encuentro entre el racismo y el patriarcado; pero también, y quizás esto es más importante, Peluffo opina que esa alianza sirve para redefinir la esfera doméstica de la mujer criolla: en *Aves sin nido* el hogar se convierte en lugar de actividad político-social. Con respecto a la relación entre indígenas y criollos que se representa en la novela de Matto de Turner, Peluffo advierte que los indígenas son incorporados a la familia Marín como hijos adoptivos. Su conclusión es que más que una relación igualitaria entre indios y criollos, Matto de Turner propone una "genealogía vertical" (Peluffo 2000:8), en la que, si bien no se ve al indio como un bárbaro, se lo considera como "un otro colonial, es decir, como un objeto de piedad al que un sujeto femenino (benefactora o dama de caridad) decide desde arriba qué es lo que se le debe dar o quitar" (Peluffo 2000:8-9). Peluffo evita caer en la trampa de juzgar a la escritora con los ojos de la actualidad, y reconoce que lo que en el siglo XX aparece como una actitud paternalista, en el siglo XIX era un avance: en la época de redacción de *Aves sin nido*, considerar a los indígenas como miembros de una gran familia nacional era una postura radical y provocativa – la proscripción de la novela mattiana es prueba suficiente de ello.[28] Del mismo modo, Peluffo advierte que a un crítico del siglo XX, el sentimentalismo de *Aves sin nido* puede resultarle excesivo y molesto, pero en el siglo XIX, la voz sentimental contribuyó a popularizar la obra. Según la crítico, Matto de Turner emplea el sentimentalismo con el propósito de posicionarse en el debate político sobre la modernización del estado-nación del que ella está excluida por ser mujer. Recurre a la espiritualidad, la compasión y la caridad cristiana, asociadas con la esfera femenina, para neutralizar las diferencias entre el indio y el criollo, y para criticar la ideología dominante. De igual modo que Torres-Pou, Peluffo señala la manera en que Matto de Turner se apodera del discurso hegemónico para terminar denunciándolo de manera sutil:

---

[28] La publicación de *Aves sin nido* supuso la despedida de Clorinda Matto de Turner de su cargo directivo de la revista *El Perú ilustrado* y el inicio de una persecución que terminó con el saqueo de la casa de la escritora en 1895, la quema de su imprenta y su exilio en Buenos Aires, donde residió hasta su muerte en 1909 (Mattalia 2003).

> En una cultura que le negaba el poder de la razón y de la palabra, Clorinda Matto de Turner se construye una subjetividad sentimental y espiritual que no contradice en apariencia los preceptos de la femineidad republicana (Peluffo 2000:41).

Quizás el aporte más notable de Peluffo es su insistencia en la importancia de la ética cristiana y del maternalismo protector en *Aves sin nido*, valores que, a juzgar por su obra, constituyen piedras angulares en la construcción de la nación ideal de Matto de Turner. Los análisis de Peluffo son sumamente valiosos pero, al igual que ocurría con Torres-Pou, presenta sus conclusiones sobre el discurso de género de *Aves sin nido* dando por supuesta una estrategia consciente por parte de la escritora, una intención que no puede probarse.

En la misma línea de ideas que Torres-Pou y Peluffo, Elena Peregrina, en un artículo titulado "Las mujeres construyen naciones: *Aves sin nido*", quiere resaltar la importancia de la educación de la mujer y de la maternidad en la novela mattiana. Siguiendo a Peregrina, éstas aparecen como pilares en el proyecto de construir una nueva nación. Doris Sommer aclara en su libro *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (1991) que muchas novelas latinoamericanas del siglo XIX se escribieron con el propósito de fundar un espíritu nacional y que, al idealizar la felicidad doméstica, se convirtieron en alegorías de la prosperidad de la nación. Aunque sólo la mencione de paso, Sommer incluye *Aves sin nido* dentro de esta categoría de obras. En su artículo, siguiendo la teoría de Sommer, Peregrina parte del presupuesto de que *Aves sin nido* sea ejemplo de *foundational fiction*. Observa que, al contrario de los masculinos, todos los personajes femeninos son positivos en *Aves sin nido*:

> [A] pesar de que puedan carecer de instrucción, todas las mujeres tienen en común una inteligencia natural, espontánea, instintiva: el tópico de la intuición femenina que de algún modo las privilegia frente a los hombres ([2005] 2007:2).

Además de la inteligencia natural, las figuras femeninas comparten otra cosa que es valorada positivamente en la novela, esto es: la maternidad: "La mujer está predestinada y predeterminada a ser madre y es sólo con la maternidad con que se ve completada" ([2005] 2007:3).

Finalmente, en el artículo "La representación del "otro": *Aves sin nido*" (2003), Sonia Mattalia se interesa por el indio de Matto de Turner en términos

de otredad.[29] Mattalia sostiene que en *Aves sin nido*, el "otro" no es sólo el indígena sino también lo son los "notables" de la trinidad embrutecedora. Según esta crítico, la representación de la otredad en *Aves sin nido* se divide en el "otro" indígena, inocente y sencillo, y el "otro" opresor, de origen criollo. Siguiendo a Mattalia, una de las particularidades de la novela de Matto es que se difumina al "otro" masculino y que se enfoca a "las otras" mujeres. Subrayando de esa manera la situación de la mujer, *Aves sin nido* contiene dos discursos denunciadores: la explotación de los indios en general, así como el abuso sexual de las mujeres indias.

Como ha podido verse, los tres trabajos citados se interesan por el contenido ideológico de la novela y por la postura de la escritora frente a ciertos problemas sociales, tales como la situación de la mujer. Esta perspectiva es fructífera y permite una mejor comprensión de *Aves sin nido*. Sin embargo, a pesar de que serán usados como punto de referencia, el presente trabajo tendrá otro punto de partida distinto: se partirá de la narración para describir el papel del personaje femenino *dentro* del relato.

1.5.2 Estudios sobre *Huasipungo*

Ya que no se ha encontrado ningún trabajo sobre *Raza de bronce* que sea relevante para este estudio, se pasa directamente a *Huasipungo*. Se han realizado pocos estudios que tengan en cuenta a los personajes femeninos de *Huasipungo*, por lo cual la tesis *Indigenous Perceptions: Cultural Dimensions of the Ecuadorian Feminine Indigenismo* (2003) escrita por Amalia Garzón constituye una referencia imprescindible. En dicho trabajo se abordan algunas obras paradigmáticas de las fases del indianismo, del indigenismo y del

---

[29] El análisis de Mattalia es precedido por un breve examen del concepto de la *otredad* en el que se enfatiza el hecho de que, a partir de la Conquista, el indígena, considerado como el "salvaje", se integra en un imaginario europeo preexistente vinculado con la idea del *homo silvestris* medieval. Según Mattalia, el hombre "civilizado" siempre ha ido acompañado de su sombra, el "salvaje". En el siglo XVIII emerge el tipo de salvaje que Mattalia llama "el artificial", como en el caso de los escritos de Defoe y de Rousseau, mientras que en el siglo XIX, el salvaje se internaliza en el hombre europeo, de modo que aparece la idea del "doble": "salvaje bifaz que reúne en un mismo personaje al *yo* civilizado con su "otro" desbridado y monstruoso, expresado en la potente exclamación de Rimbaud: "Je suis l'autre. J'ai fait le bond sourd de la bête féroce" o en la peripecia hacia el corazón de las tinieblas de Conrad" (Mattalia 2003:227).

neoindigenismo del Ecuador, entre ellas *Huasipungo*.[30] La hipótesis que guía el trabajo de Amalia Garzón es que los códigos que usan los escritores para construir a los personajes femeninos obedecen a representaciones culturales propias del momento de creación y que éstos no siempre corresponden al referente, en este caso, la mujer indígena o mestiza; los escritores masculinos tienden a representar a la mujer como "otro". Garzón señala que la sociedad ecuatoriana del momento de creación de *Huasipungo* era profundamente patriarcal y que la mujer se encontraba en una situación dependiente con respecto al hombre. En lo que se refiere a la mujer indígena, sus condiciones eran aún más deplorables que las de la mujer criolla o mestiza. Siguiendo a Garzón, la jerarquía basada en la identidad racial se refleja nítidamente en *Huasipungo*, donde cada personaje representa a todo un grupo social. En su análisis de la novela, la crítico afirma que la voz narrativa es claramente masculina, lo cual explicaría por qué se privilegia en *Huasipungo* el "sentir masculino" (Garzón 2003:69). Al interesarse por las diferencias de la representación de los personajes femeninos indígenas, mestizos y criollos, Garzón constata que a primera vista, la esposa de Pereira parece estar en el relato con el único fin de acompañar y apoyar al marido, pero resulta que disfruta de una mayor libertad que las indígenas: harta de vivir en el campo, decide abandonar al marido para irse y volver a la ciudad con su hija; "[e]ste tipo de comportamiento no le es permitido en la novela ni a la chola ni a la indígena" (Garzón 2003:75). En la representación de Cunshi y otras mujeres indígenas, Garzón observa que el narrador las cosifica para denunciar su estatus de inferioridad.

Con respecto a la representación de la violencia doméstica en la novela, Garzón sostiene que obedece a la "tradición popular apoyada por la frase 'porque te quiero te aporreo'" (Garzón 2003:83). Más que preocuparse por la violencia patriarcal en sí, el maltrato de la mujer indígena por parte de su compañero es, para esta crítico, una manera que Icaza tiene de enfocar el sufrimiento del colectivo indígena. El resultado es que se resta intensidad al sufrimiento femenino: de modo global, concluye la crítico, el dolor del hombre indígena constituye el centro del relato.

En su tesis, Garzón adopta una perspectiva feminista, intentando revelar la ideología patriarcal que presuntamente subyace en la narración de *Huasipungo*. Sus conclusiones son convincentes. Sin embargo, repitimos que, de acuerdo con nuestro marco teórico, consideramos pertinente completar este tipo de estudio

---

[30] Amalia Garzón analiza asimismo dos cuentos de Icaza, *Mama Pacha* y *Barranca grande*, que no comentaremos aquí.

con uno que parta del mismo relato, más que de la ideología del autor y su época.

1.5.3 Estudios sobre *El mundo es ancho y ajeno*

Uno de los pocos estudios recientes dedicados a la obra de Ciro Alegría es la tesis doctoral de Barbara J. Ashbaugh, *Modelizaciones de lo indígena en la narrativa de Ciro Alegría* (1997). Su objetivo es revisar el discurso crítico sobre el indigenismo plasmado en la obra de Alegría, intentando identificar los componentes de la ideología reflejada en ella. Llega a la conclusión de que *El mundo es ancho y ajeno* es la novela de Alegría en la que las ideas izquierdista-apristas aparecen de manera más visible.

En su trabajo, Ashbaugh no se interesa por los personajes femeninos en particular. Sin embargo, hace una observación acerca de la relación entre la tierra y los personajes indígenas en la novela de Alegría que, a nuestro parcer, merece alguna atención. Ashbaugh hace hincapié en la importancia de la creación de la nación en la época descrita en *El mundo es ancho y ajeno*, y subraya que la nación es una comunidad imaginaria. En cambio, dice, en el universo fictivo de *El mundo es ancho y ajeno*, la comunidad de Rumi no es ninguna creación imaginaria, sino una entidad real, "enlazada a la tierra que posee un carácter sagrado" (Ashbaugh 1997:138), y continúa:

> En *El mundo es ancho y ajeno*, la relación hombre-tierra se inscribe en fundamentos míticos. La tierra se relaciona con los orígenes del hombre del mismo modo como una madre da a luz a sus hijos. […] Para los indígenas quechua la tierra es la Pachamama a la que el hombre está conectado como por un cordón umbilical (ibíd.)

En el presente trabajo, no nos profundizaremos en el mito de la Pachamama, pero la observación de Ashbaugh nos lleva a constatar que la insistencia, en la novela de Alegría, en la relación entre tierra y mujer no es ajena a la tradición quechua. Según Ashbaugh, la comunidad ficticia que describe Alegría representa para el comunero "un espacio protector, un lugar en donde el indígena se siente protegido por la madre que le dio la vida" (Ashbaugh 1997:139); esto es, por la tierra natal.

1.5.4 Estudios sobre *Los ríos profundos*

El papel femenino en *Los ríos profundos* ha sido dilucidado en algunos trabajos como *José María Arguedas, de la pensée dialectique à la pensée tragique.*

Histoire d'une utopie (1986) de Roland Forgues y *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas* (1990) de Galo F. González. En el primer libro, Forgues estudia tanto la vida del autor como la totalidad de su obra. Es en el capítulo titulado "La problématique du héros", donde se aborda el tema del personaje femenino en la obra de Arguedas, en especial la figura materna. Forgues constata que el héroe de los relatos de Arguedas aparece definido por con su condición de huérfano. Privado de su madre, el héroe huérfano orienta su amor frustrado hacia la mujer y la comunidad indígena, dos elementos de la estructura narrativa que revisten funciones fundamentales en la obra de Arguedas. Inspirado por el psicoanálisis, Forgues conecta la problemática relación con la madre del héroe arguediano con el hecho de que el sexo se represente en esta narrativa como fuente de sentimientos de culpa, rechazo y asco.

Siguiendo a este crítico, la mujer-madre simboliza en la obra de Arguedas el pasado precolombino, opuesto al pasado colonial y post-colonial encarnado por la figura del padre: "Elle est dépositaire de la vérité et de l'authenticité de l'Historie tandis que le père en est le falsificateur et le fossoyeur" (Forgues 1986:267). En este sentido, la mujer y, por extensión, la comunidad india vienen a simbolizar el paraíso perdido ("Un passé paradisiaque et idyllique", ibíd.). En opinión de Forgues, una prueba es que en la obra de Arguedas la cultura blanca lleva el sello del desorden y de la destrucción interior, resultando opresiva y, en términos del crítico, "fálica". En esa cultura la mujer se convierte en objeto del deseo instintivo. La demente de *Los ríos profundos*, objeto de la violencia sexual de los colegiales blancos, se convierte en símbolo emblemático de una tal sexualidad destructiva. Si la sexualidad del mundo criollo se vincula a los valores negativos, la del mundo indígena, en cambio, es libre y desinhibida. Forgues llama esa división de la esfera erótica, perceptible en la obra de Arguedas, "los dos eros".

Si Forgues incorpora el estudio de las relaciones entre los sexos en Arguedas dentro del marco de un trabajo muy amplio, Galo F. González dedica un estudio exclusivamente a ellas. Este crítico ha descubierto que en los relatos arguedianos sobre el indio andino subyace siempre "un claro tema humano" (González 1990:21): el del amor y del erotismo. Siguiendo a González, este tema se refleja, de modo general, en una caracterización negativa y estereotipada de los personajes femeninos, los cuales o bien aparecen como representantes del *ágape* (el amor puro e idealizado), o bien como representante del *eros* (la pasión carnal). Sostiene que la tensión entre los dos polos subyace en la totalidad de la obra arguediana. Considera que, en Arguedas, las figuras femeninas no aparecen

desarrolladas como personajes sino como ideas sujetas a los tipos de la *mujer-pecado* y la *mujer-salvación*. Lo que González denomina el *ágape* es divisible en cuatro categorías: el amor casto e inocente, el amor ideal, inalcanzable, el amor divinizado o marianizado y el amor cuasi-maternal. El *eros* también se manifiesta en las variantes del erotismo sano, violento o lascivo. El erotismo sano, "muy infrecuente en Arguedas" (González 1990:78), sólo aparece vinculado con el mundo indígena, mientras que el erotismo violento es "frecuentísimo, aun en formas sádicas" (González 1990:81), lo mismo que la variante lasciva. Según González, Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos*, sufre una tensión que se instala entre los dos polos:

> Aunque acepta la existencia del amor puro, tiene que rechazarlo ante el abrupto descubrimiento del erotismo. Las violentas orgías presenciadas en el patio del colegio, donde participan alumnos de más edad, lo desilusionan y cambian. El sexo mancha su alma, y […] opta por alejarse del amor (González 1990:92).

En síntesis, tanto el estudio de Forgues como el de González señalan una división en la obra arguediana en mujer "pura" y mujer "sucia". Si se ha vuelto a resumir con algún detalle estos dos estudios es porque serán útiles a la hora de realizar el análisis de la representación de la mujer en *Los ríos profundos*.

Una voz autorizada en la crítica arguediana es Sara Castro-Klarén. En este trabajo, se usará como punto de referencia su artículo "Crimen y castigo: sexualidad en J.M. Arguedas" (1983). El punto de partida del artículo es que en la totalidad de la obra arguediana se plasma una visión patriarcal del mundo. Castro-Klarén sostiene que Arguedas

> lleva puestas las anteojeras de un patriarcalismo que cede poco a poco, y cuya última frontera de liberación sea acaso el reconocimiento o mejor el descubrimiento de la humanidad total y diferente de la mujer (Castro-Klarén 1983:55).

El propósito de Castro-Klarén es determinar el significado de la sexualidad en la obra de Arguedas. En primer lugar, lo hace estableciendo la total falta de amor romántico entre los personajes arguedianos. El objetivo afectivo de los hombres de esa narrativa no es tanto la mujer sino "el vislumbrar el hacerse realidad un fin político, la victoria de una posición ideológica, el triunfo de los humildes sobre sus opresores" (Castro-Klarén 1983:57). Los personajes que sí disfrutan del sexo son llamados "anticristos", "condenados" o "cerdos", y los encuentros sexuales en la obra de Arguedas están marcados por la distancia entre los dos seres participantes. Según Castro-Klarén, el inventario de los personajes que

tienen relaciones sexuales en la obra indica que, en general, los personajes femeninos son de clase más baja que los masculinos. Al igual que Forgues y González, Castro-Klarén comenta la división de los personajes femeninos en buenas y malas mujeres, aduciendo que los héroes de Arguedas tienen una "infantil visión de que la mujer (madre, hermana) es un ángel", algo que entra en dialéctica con la "reportada y experimentada realidad de que la mujer es también un ser sexual" (Castro-Klarén 1983:60). El examen de los personajes femeninos llevado a cabo por Castro-Klarén está hecho conforme al modelo de la crítica de las imágenes de la mujer y es interesante porque revela algunos de los estereotipos que aparecen en la obra arguediana.

Al igual que los críticos anteriormente citados, Mario Vargas Llosa, que dedica un capítulo de *La utopía arcaica* (1996) a la representación de las relaciones de género en Arguedas, constata que el personaje femenino viene representado o bien como mujer de carne y hueso, "víctima, herramienta y transmisora de la infección sexual" (Vargas Llosa 1996:95) o bien como mujer abstracta, asexuada e ideal. Vargas Llosa afirma que sólo al describir las ceremonias indígenas, Arguedas trata de la sexualidad como una fuerza positiva y vital. Vincula el aspecto violento de la sexualidad en la obra arguediana con las vivencias infantiles del escritor y establece que el sexo no es para los personajes de esa narrativa sino "un impulso gobernado por oscuras fuerzas a las que es difícil desobedecer y que precipitan al que cede a ellas en un pozo de inmundicia física y moral" (Vargas Llosa 1996:93).

En resumen, todos los críticos citados señalan la división esquemática de los personajes femeninos en "buenos" y "malos". De mayor utilidad para el presente trabajo será la identificación que Roland Forgues y Galo F. González hacen de los dos tipos principales de personaje femenino en José María Arguedas conforme a los dos tipos de amor representados.

2 Los personajes femeninos de *Aves sin nido*

2.1 Introducción a *Aves sin nido*

A pesar de haber desarrollado una considerable actividad cultural, Clorinda Matto de Turner es sobre todo conocida como autora de la que muchos consideran primera novela de la corriente literaria del indigenismo, *Aves sin nido*.[31] Publicada en 1889, la novela tuvo gran éxito entre los lectores, mientras que los críticos literarios la recibieron con menos entusiasmo.[32] Las ideas de Matto de Turner la convirtieron en un personaje cultural polémico y su obra intelectual se vio atacada de diversas formas. A finales del siglo XX, empero, se pudo ver una incipiente revaloración de la obra de Matto de Turner, sobre todo dentro del marco de los estudios de género, ya que la suya es una aportación intelectual femenina de carácter controvertido (cf. Peluffo 2000).[33]

En el proemio de *Aves sin nido*, Matto de Turner declara su intención de contribuir a la creación de una literatura peruana.[34] En este sentido, *Aves sin nido*

---

[31] Antonio Cornejo Polar (1992) afirma que el éxito de *Aves sin nido* "opacó definitivamente al resto de su muy vasta producción intelectual, que incluye realizaciones de mérito desigual en géneros harto diversos: el drama, la tradición, la biografía, el ensayo, el periodismo, y también echó sombra sobre sus otras dos novelas: *Indole* (1891) y *Herencia* (1895)" (Cornejo Polar 1992:9).

[32] Acerca de la recepción de la novela en los círculos intelectuales peruanos, Cornejo Polar (1992) escribe: "La entusiasta acogida que recibió *Aves sin nido* en un primer momento se diluyó más tarde, cuando Riva-Agüero y Ventura García Calderón expresaron opiniones agriamente negativas y cuando Mariátegui omitió a Clorinda Matto en sus reflexiones sobre la literatura peruana, hasta que años después, desde el extranjero, emergieron las reivindicaciones de Concha Meléndez y Aída Cometta" (Cornejo Polar 1992:29).

[33] Dos ejemplos de artículos que se interesan por Clorinda Matto de Turner en su calidad de mujer intelectual son "The Feminist Essays of Clorinda Matto de Turner" de Mary G. Berg y "Las otras voces del siglo XIX. Mujeres intelectuales" de Erica Ghersi.

[34] "Repito que al someter mi obra al fallo del lector, hágolo con la esperanza de que ese fallo sea la idea de mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú; y aun cuando no fuese otra cosa que la simple conmiseración, la autora de estas páginas habrá conseguido su propósito, recordando que en el país existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en esas tinieblas que piden luz; señalando puntos de no escasa

se inscribe en un proyecto muy amplio, a saber, el de la construcción nacional (cf. 1.5.1). Si bien Matto de Turner insiste en el realismo de *Aves sin nido*, los críticos han encontrado en la novela huellas del romanticismo. Según Antonio Cornejo Polar (1992), la representación de las situaciones y de los personajes "se vincula a ciertos estereotipos de la ficción romántica" (Cornejo Polar 1992:10). Otros hablan de rastros costumbristas y naturalistas. Es sobre todo en la descripción de las costumbres del mundo rural andino donde se refleja el afán por pintar la realidad nacional y, a la manera de los novelistas realistas decimonónicas, Matto de Turner incorpora en lo que pretende ser una copia de la realidad un discurso valorativo en el que el pequeño villorrio de Kíllac simboliza el retraso, mientras que Lima representa la civilización y el progreso.[35] La tensión entre la provincia y la capital se refleja en la galería de personajes de *Aves sin nido*, donde se encuentran representantes de tres grupos sociales, a saber: los indígenas, los "notables" y los "forasteros", llegados estos últimos de Lima. En los "notables" provincianos y en los indígenas destaca la poca cultura mientras que los "forasteros", instruidos y civilizados, constituyen un modelo para el "nuevo peruano".

2.1.1 Breve resumen de la historia

La historia de *Aves sin nido* se articula alrededor de tres familias: un matrimonio criollo, Fernando y Lucía Marín, recién llegado a Kíllac; la familia criolla del gobernador del pueblo, Sebastián Pancorbo, su mujer doña Petronila, y el hijo Manuel, que acaba de volver a Kíllac después de estudiar algunos años en Lima; y la familia indígena formada por Juan y Marcela Yupanqui y sus dos hijas: Margarita y Rosalía. Además de estos núcleos familiares, tiene un papel destacado el cura Pascual Vargas, cuyo personaje se define justamente en base a su falta de familia.

---

importancia para los progresos nacionales; y *haciendo* a la vez, literatura peruana" (Matto de Turner 1968:38).

[35] Bueno Chávez (2004) arroja luz sobre el hecho de que, a partir de la Conquista, la ciudad se convirtiera en el centro desde el que se radiaba todo intento de cristianización y de castellanización. Sólo a mediados del siglo XX pudo verse, según Bueno Chávez, un movimiento inverso, es decir, un movimiento que va del campo a la ciudad. La ciudad pasó a convertirse en un lugar de encuentro y de promoción de los múltiples componentes de la cultura indígena. En un artículo titulado "Ideologización del espacio en *Doña Perfecta* y *Aves sin nido*: La oposición campo-ciudad" ([2004] 2007), Raúl Álvarez profundiza en el tema del campo y de la ciudad como espacios ideológicos en *Aves sin nido*.

La historia se inicia cuando Marcela Yupanqui acude a los Marín con la esperanza de que éstos puedan salvar a su familia de la injusticia de los "notables". Los Yupanqui están previendo la llegada del cobrador, y Juan Yupanqui, desesperado, al borde de la ruina, amenaza con suicidarse, matando antes a su esposa.

Ya que Fernando Marín ha salido en viaje de negocios, doña Lucía recibe a Marcela a solas. Indignada, la criolla escucha el relato de la indígena y promete ayudarla; invita a las autoridades locales, es decir, al cura y al gobernador, para proponerles la supresión del sistema del endeudamiento que ha llegado a institucionalizarse en la provincia. No obstante, el intento de Lucía es inútil: los dos representantes de Kíllac insisten en su derecho de mantener las costumbres locales. Luego, reúnen a sus amigos con los cuales traman un plan para matar a los Marín.

Una noche, los "notables" locales se juntan para realizar el ataque planeado. Sin embargo, el joven Manuel logra detener el motín, interviniendo a favor de los foráneos. También Juan y Marcela Yupanqui acuden en defensa de sus benefactores pero, en la lucha contra los agresores, Juan muere y Marcela termina gravemente herida. Agradecidos, los Marín cuidan a la viuda y prometen encargarse de la educación de sus hijas.

Después de una breve investigación, Manuel y Fernando pueden identificar a los iniciadores del ataque. Todos tienen que ser castigados, pero el caso del gobernador Sebastián Pancorbo constituye un dilema para Manuel, puesto que se trata de su propio padrastro (oficialmente, su padre). A los Marín, la vida en Kíllac les resulta cada día más insoportable y el matrimonio decide volver a Lima. Manuel, por su parte, quiere ir a la capital en compañía de su madre, no sólo porque reprueba la mentalidad provinciana sino también porque ama a Margarita, ahora ahijada de los Marín. Afortunadamente, su amor es correspondido. No obstante, el hecho de que, a los ojos de la gente, Manuel sea el hijo de uno de los asesinos del padre de su amada ensombrece la felicidad de los jóvenes. Para poder casarse, Manuel tendrá que revelar a los Marín que su padre biológico no es Sebastián sino el antiguo obispo de Kíllac. Al escuchar la verdad, los padrinos de Margarita se quedan pálidos porque, antes de fallecer, Marcela les había descubierto que el verdadero padre de Margarita era el mismo obispo. La escena en la cual los dos amantes comprenden que en realidad son hermanos pone fin a la historia de *Aves sin nido*.

2.1.2 El indigenismo de *Aves sin nido*

Como se acaba de ver, el abuso cometido contra los indígenas por parte de los criollos provinciales es el motor de la historia de *Aves sin nido*; y a lo largo de la novela se comenta el desequilibrio social que juega en detrimento de los indios. Por ejemplo, el narrador omnisciente explica y condena las mañas del cobrador, que entra en la choza del indio cuando éste está ausente y le deja dinero, sólo para volver al año siguiente a cobrar la deuda. A propósito de esas artimañas, el narrador exclama:

> ¡Ah! plegue a Dios que algún día, ejercitando su bondad, decrete la extinción de la raza indígena, que después de haber ostentado la grandeza imperial, bebe el lodo del oprobio. ¡Plegue a Dios la extinción, ya que no es posible que recupere su dignidad, ni ejercite sus derechos! (Matto de Turner 1968:44).

Además del narrador omnisciente, algunos personajes se pronuncian sobre la situación de los indígenas. Así, una reflexión de Fernando indica que éstos no deben ser excluidos de la sociedad civilizada puesto que tienen cualidades que los hacen aptos: "Dicen que los indios son ingratos, y Juan Yupanqui ha muerto por gratitud" (Matto de Turner 1968:91). En contra de los que opinan que los indígenas son moralmente degradados, Lucía continúa:

> –Para mí no se ha extinguido en el Perú esa raza con principios de rectitud y nobleza, que caracterizó a los fundadores del imperio conquistado por Pizarro. Otra cosa es que todos los de la calaña de los *notables* de aquí hayan puesto al indio en la misma esfera de las bestias productoras (ibíd.).

De acuerdo con el cientificismo naturalista de la novela, Fernando añade que si el indio es degradado es porque la poca proteína de su alimentación le ha afectado las funciones cerebrales:

> [E]stá probado que el sistema de alimentación ha degenerado las funciones cerebrales de los indios. Como habrás notado ya, estos desheredados rarísima vez comen carne, y los adelantos de la ciencia moderna nos prueban que la actividad cerebral está en relación de su fuerza nutritiva. Condenado el indio a una alimentación vegetal de las más extravagantes […], su cerebro no tiene dónde tomar los fosfatos y la lecitina sin ningún esfuerzo psíquico; sólo va al engorde cerebral, que lo sume en la noche de pensamiento, haciéndole vivir en idéntico nivel que sus animales de labranza (ibíd.).

En conjunto, los comentarios citados son característicos de la visión del indígena que se refleja en la novela. De hecho, la citada exclamación del narrador sintetiza una falta de confianza en el futuro del grupo indígena, característica de *Aves sin nido*: más que la reivindicación del derecho a una identidad propia, la novela apoya la asimilación del indígena a la sociedad criolla y comunica la convicción de que tal meta sólo podrá conseguirse mediante la educación. La adopción de las niñas Yupanqui por parte de los Marín es una plasmación estética de la misma idea sociopolítica: adoptando a las chicas, la pareja criolla les da un billete de entrada a lo que se considera en la novela como la sociedad civilizada.

De manera sugerente, algunos críticos (p.ej. Cornejo Polar 1992, Peluffo 2000) señalan que la familia Marín puede ser una alegoría de la nación peruana deseada por Matto de Turner. Las hijas adoptivas representarían, pues, a los indígenas peruanos necesitados de la protección de los criollos. Es cierto que si bien se manifiesta gran benevolencia hacia los indios en la obra de Matto de Turner, las relaciones entre indígena y criollo distan de ser igualitarias; según Peluffo (2000), el indio de Matto de Turner sigue siendo un "otro" colonial. Resulta atinada la observación de Cornejo Polar, que cree escuchar en *Aves sin nido* el eco de la idea del "buen salvaje"; un salvaje "feliz en su primitivismo si no fuera por la acción depredadora de sus opresores" (Cornejo Polar 1992:39).

La explicación que Fernando ofrece a propósito del retraso de los indígenas es un ejemplo claro de que, en *Aves sin nido*, si bien se denuncia el trato inicuo sufrido por los indios a mano de algunos sectores criollos, la idea de la inferioridad indígena continúa vigente. Cabría subrayar que, en esta novela, la represión y el retraso cultural del estrato indígena aparecen como partes del problema del "mal nacional". Otro problema de igual peso en la novela es la desviación de la Iglesia católica peruana de la caridad cristiana. En conclusión, el tema indigenista tiene gran importancia en la novela de Matto, pero la autora no lo aísla de otras consideraciones sociales sino que lo integra en el problema de la construcción nacional. Como solución al retraso de los sectores autóctonos, Matto de Turner propone la vía asimilacionista.

2.2 Análisis

2.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización

Varios críticos (p. ej. Rodríguez-Luis 1980, Cornejo Polar 1992, Peluffo 2000) han indicado el progresivo cambio de carácter de la narración de *Aves sin nido*: en un principio, la novela contiene una aguda crítica social mientras que en la segunda parte de la historia hay un deslizamiento hacia el tema del amor y sus complicaciones. Algunos críticos han señalado que el final de *Aves sin nido* es anticlimático, puesto que en él, Matto de Turner da la espalda al conflicto sociopolítico, convirtiendo la novela en puro melodrama (Rodríguez-Luis 1980, Cornejo Polar 1992). Sin embargo, aunque es cierto que se abandona paulatinamente el tema indigenista, es preciso recordar que el motivo del amor entre dos hermanos que desconocen que lo son contiene una fuerte crítica al clero degenerado.

Describiendo el carácter de la voz narrativa de *Aves sin nido*, Cornejo Polar (1992) ha dicho que el nivel de la "mostración" de la narración aparece acompañado de "una suerte de segunda voz que permanentemente emite juicios o propone explicaciones" (Cornejo Polar 1992:11). La tendencia moralizante del narrador se manifiesta, por ejemplo, en la siguiente cita:

> Juzgamos que sólo es variante de aquel salvajismo lo que ocurre en Kíllac, como en todos los pequeños pueblos del interior del Perú, donde la carencia de escuelas, la falta de buena fe en los párrocos y la depravación manifiesta de los pocos que comercian con la ignorancia y la consiguiente sumisión de las masas, alejan, cada día más, a aquellos pueblos de la verdadera civilización, que, cimentada, agregaría al país secciones importantes con elementos tendientes a su mayor engrandecimiento (Matto de Turner 1968:61).

Con comentarios de este estilo, el narrador obliga al lector a compartir su desprecio por la corrupción de la iglesia y a compartir su preocupación por el porvenir de los villorrios provincianos. Otras veces el narrador omnisciente hace explícita su función ordenadora, comentando la organización del relato, como en el ejemplo siguiente: "Para conservar la ilación de los sucesos en esta historia, necesitamos retroceder en busca de los personajes que hemos dejado rezagados" (Matto de Turner 1968:132). En conjunto, las estrategias del narrador de *Aves sin nido*, moralizante y autoritario, contribuyen a eliminar las posibles ambigüedades del texto y a dirigir al lector hacia la interpretación deseada.

La focalización en *Aves sin nido* es del tipo externo. El narrador omnisciente percibe los hechos narrativos y está presente en el relato como si fuera otro personaje. Su constante presencia se nota también en el hecho de que tiende a narrativizar, más que reproducir, las impresiones, sensaciones y pensamientos de los personajes (cf 1.4.2).

2.2.2 Estructura del relato

La estructura de *Aves sin nido* es confrontacional (cf. cap. 1.1.2) pero el conflicto fundamental no se desarrolla entre indígenas y criollos, sino entre los criollos caritativos, ayudantes de los indígenas, y los criollos envilecidos, oponentes de los indígenas. Las dos categorías de personaje coinciden en la novela con la oposición capital *vs* provincia, y con la de cultura *vs* incultura; en otras palabras, con el famoso conflicto entre "civilización y barbarie". En esta novela, la falta de educación y cultura es el rasgo más llamativo de todos los miembros de la "trinidad embrutecedora". Los personajes indígenas carecen de formación escolar, pero no les falta ni la inteligencia ni la caridad: así, las hijas de los Yupanqui, al ser adoptadas por los Marín, tienen la posibilidad de adquirir una educación y de convertirse en más civilizadas que los "notables" criollos.

2.2.3 Relato de la destrucción del idilio

De acuerdo con lo expuesto en el apartado 1.1.3, se considera aquí que se puede leer *Aves sin nido* como un relato que cuenta la destrucción del idilio. Torres-Pou (1990) sostiene que la esfera doméstica de los Marín constituye un idilio en la novela y que ese idilio se ve amenazado por la ignorancia y la falta de caridad que reina en la provincia serrana:

> El hogar de Lucía es pues un microcosmos idílico dentro de un macrocosmos anti-idílico, lo que hace que el ciclo vital propio de las novelas idílico-familiares se vea interrumpido y que finalmente los protagonistas abandonen Kíllac (Torres-Pou 1990:7).

Aquí se va a proponer, empero, otra interpretación. El punto de divergencia con respecto a la idea de Torres-Pou es que, aquí, se ve el hogar de los Yupanqui como el que mejor corresponde al idilio: su hogar constituye una esfera en la que todavía se pueden encontrar fragmentos de la vida tradicional indígena, aunque no se trate ya de un idilio intacto. El microcosmos indígena formado por la familia Yupanqui lleva tiempo sufriendo las amenazas de la sociedad que lo

rodea, y recibe un golpe mortal cuando fallecen tanto Marcela como Juan Yupanqui.

2.2.4 Los personajes de la novela

A continuación se emprenderá el análisis de los personajes femeninos de *Aves sin nido* de acuerdo con el modelo propuesto en 1.4.2. Esto es, primero se hará una presentación preliminar del elenco de la novela, después de lo cual se estudiarán ciertas escenas relevantes, con el objetivo de describir la representación y el papel de las respectivas figuras femeninas en el relato.

2.2.4.1 La distribución de los papeles: la importancia de los personajes femeninos

Al contrario de lo que sucede en el resto de novelas de nuestro estudio, *Aves sin nido* presenta a varios personajes femeninos de primer rango. Por ejemplo, los primeros capítulos de la obra son protagonizados por personajes femeninos cuyos maridos están ausentes. Es más, el protagonismo de *Aves sin nido* está asignado a la criolla doña Lucía: además de estar presente en el relato de principio a fin, ella es quien efectúa la denuncia de los gobernadores, hilo argumental de la novela.[36]

El elenco de *Aves sin nido* está constituido por los personajes indígenas, sus ayudantes y sus oponentes. Entre los ayudantes se encuentran los Marín, así como doña Petronila y su hijo Manuel; y entre los oponentes destacan el cura Pascual y el gobernador Sebastián, además de otros "notables" de Kíllac. Los indígenas son representados sobre todo por la familia Yupanqui que cuenta con Marcela, Juan, Margarita y Rosalía, pero también aparecen en el relato personajes secundarios como el campanero Isidro Champí y su esposa Martina. A pesar de pertenecer a capas sociales distintas, se crean fuertes alianzas entre los indígenas y sus ayudantes, las cuales les permiten luchar de manera más eficaz contra los oponentes. Es de especial interés observar la alianza entre la criolla Lucía y la india Marcela, que constituye el núcleo de la narración y que ha sido descrita en términos de *sororidad* (véase Peluffo 2000). Con respecto al personaje de Lucía, también cabe estudiar su relación igualitaria con Fernando,

[36] Al final del relato, donde cobra importancia la historia de amor, Manuel disputa el protagonismo a doña Lucía pero, a fin de cuentas, esta última resulta ser quien tiene una función más importante en el conjunto de la obra.

la cual puede ser contrastada con la relación violenta entre Sebastián y Petronila. Asimismo, se establece un paralelo entre la criolla Petronila y la india Marcela. Intercalada en la historia principal de *Aves sin nido* se narra la historia secundaria de una joven campesina, Teodora, quien es acosada por el nuevo subprefecto de Kíllac y que tiene que buscar refugio en casa de Petronila. El episodio protagonizado por Teodora es breve y cae fuera del hilo conductor de *Aves sin nido*, pero por tener cierta importancia en lo que concierne al papel de las figuras femeninas, será estudiado de forma sucinta.

2.2.5 Análisis de los principales personajes femeninos

En el presente capítulo se estudiarán los personajes femeninos de *Aves sin nido*, en especial los personajes de Lucía, Marcela, Petronila y Margarita. Finalmente, se tratará brevemente del personaje de Teodora. El análisis de cada personaje se organizará en torno a algunos episodios clave para su caracterización en el texto.

2.2.5.1 Doña Lucía

La protagonista de *Aves sin nido*, Lucía, tiene un papel fundamental a lo largo de la historia, pero destaca especialmente en dos escenas que serán sometidas a análisis a continuación: la del primer encuentro con Marcela Yupanqui y la del encuentro con los "notables" de Kíllac. Después de analizar al personaje de doña Lucía a partir de estos dos lugares del texto, se comentará brevemente su representación en relación con el personaje de su esposo, don Fernando.

2.2.5.1.1 El primer encuentro con Marcela

Como se ha dicho, la historia de *Aves sin nido* se inicia cuando Marcela Yupanqui acude a los Marín para pedirles ayuda. Ausente Fernando, doña Lucía recibe a la indígena y la escucha, "vivamente interesada en conocer a fondo las costumbres de los indios" (Matto de Turner 1968:42). Después de oír el relato de Marcela, Lucía decide hablar con los opresores de la familia indígena.

Caracterización directa

Como lo indica su nombre, el personaje de Lucía representa la luz en la oscuridad moral e intelectual de la provincia de Kíllac. Es introducido en el relato como "una joven, graciosamente vestida con una bata de granadina color plomo, con blondas de encaje, cerrada por una botonadura de concha de perla"

(Matto de Turner 1968:41). La descripción de su vestimenta es el primer indicador en el texto de su alta posición social.

Una vez establecida la importancia social de doña Lucía, el narrador continúa realzando su bondad, describiéndola en términos religiosos: doña Lucía tiene "la cara de la Virgen" (Matto de Turner 1968:42), y, más adelante, es comparada con un "ángel de bondad" (Matto de Turner 1968:58). Desde el principio de la historia hasta el fin, el narrador describirá a Lucía en términos admirativos.

Discurso

Lucía recibe a la indígena Marcela, movida por curiosidad. Ésta se transforma, empero, en compasión al escuchar la súplica de la otra mujer; el narrador comenta que la criolla, al escuchar el relato sobre el abuso de los "notables", "en los seres civilizados no encontraba más que monstruos de codicia y aun de lujuria" (Matto de Turner 1968:43). En conjunto, el discurso del personaje de doña Lucía, en esa escena, expresa el profundo horror ante la corrupción moral de los "notables" provincianos. También subraya su capacidad empática.

En la conversación con Marcela, el lenguaje del personaje de Lucía es altamente emotivo: el narrador califica la manera en que Lucía habla como "vivamente interesada" (Matto de Turner 1968:42); "con pena" (ibíd.) y "espantada" (Matto de Turner 1968:43). Se caracteriza, también, por su ornamentación: "enjuga (sic!) tus lágrimas que enturbian el cielo de tu mirada" (Matto de Turner 1968:42). Sin embargo, en ocasiones, sus palabras son más directas, dando prueba de resolución: "Y ¿qué es lo más urgente de hoy? Habla, Marcela, como si hablases contigo misma" (ibíd.).

En dos ocasiones, en el encuentro con Marcela, Lucía alude a la maternidad: "–¿Y por qué te confundes, pobre Marcela? –interrumpió Lucía–. Habrá remedio; eres madre y el corazón de las madres vive en una sola tantas vidas como hijos tiene" (Matto de Turner 1968:42)[37]; y, al despedirse: "–Anda ahora a

[37] A pesar de no tener hijos biológicos, Lucía aparece como madre paradigmática. Por ejemplo, el narrador omnisciente describe su entrega a la vida de esposa y de futura madre con las siguientes palabras: "Lucía, que nació y creció en hogar cristiano, cuando vistió la blanca túnica de desposada, aceptó para ella el nuevo hogar con los encantos ofrecidos por el cariño del esposo y los hijos, dejando para éste los negocios y las turbulencias de la vida, encariñada con aquella gran sentencia de la española, que en su niñez leyó más de una vez, sentada junto a las faldas de su madre: "*Olvidad, pobres mujeres, vuestros sueños de emancipación y de libertad. Esas son teorías de cabezas enfermas, que jamás se podrán practicar, porque la mujer ha nacido para poetizar la casa*". Lucía estaba llamada al

cuidar de tus hijas, y cuando vuelva Juan tranquilízalo […]" (Matto de Turner 1968:43).

Si la conversación entre los dos personajes femeninos aparece reproducida en el texto, las reflexiones del personaje de Lucía vienen normalmente filtradas por el narrador, en un discurso narrativizado. Un ejemplo: "Lo primero que pensó fue en ponerse al habla con el cura y el gobernador" (Matto de Turner 1968:45). Sin embargo, hay una ocasión en la que el narrador representa de manera directa los pensamientos de la protagonista, recurriendo al discurso reproducido. Esto ocurre cuando medita sobre cómo persuadir a los "notables": "–¿Y si no vienen? Iré en persona –se preguntó y respondió simultáneamente […]" (Matto de Turner 1968:45). Una tal reproducción del discurso hace mayor la profundización en el interior del personaje.

Acciones

Las acciones más importantes del personaje de Lucía son el recibir a Marcela y el llamar al cura y al gobernador para traer a colación el asunto de los Yupanqui. El narrador subraya que doña Lucía hace las dos cosas cuando está ausente su marido:

> La palabra de don Fernando en esos momentos podía ser eficaz para realizar los planes que debían ponerse en práctica inmediata, pero don Fernando había emprendido viaje a los minerales, de donde volvería después de muchas semanas (Matto de Turner 1968:45).

Este pasaje funciona como una especie de excusa por parte del narrador de lo que podría parecer como una acción demasiado atrevida e independiente para una mujer. La inmediatez de la medida tomada por parte de Lucía trasmite la imagen de un personaje resuelto, enérgico e independiente, movido por la caridad y el sentido de justicia.

Focalización

En la escena del primer encuentro entre Lucía y Marcela, al igual que en el relato en conjunto, la focalización es externa y, la mayor parte del tiempo, los personajes y su discurso son focalizados desde fuera. Esto es, el narrador omnisciente da cuenta de las palabras intercambiadas y de las actitudes que manifiestan los personajes, pero los hechos no son percibidos desde la

---

magisterio de la maternidad, y Margarita era la primera discípula en quien ejercitara la transmisión de las virtudes domésticas" (Matto 1968:71).

perspectiva de estos últimos. Ya que lo mismo puede decirse de la casi totalidad de escenas que serán sometidas a análisis, la focalización no será comentada a continuación, a menos que diverja de este esquema.

2.2.5.1.2 El encuentro con los "notables"

La segunda escena más reveladora de los rasgos de carácter de la protagonista Lucía es la de su encuentro con el gobernador y el cura. Los dos se presentan en casa de Lucía, donde ella intenta persuadirles de liberar a los Yupanqui de sus deudas. Doña Lucía apela al amor cristiano del cura para que éste ayude a los Yupanqui. No obstante, el sacerdote se niega, y el gobernador lo apoya diciendo que, en Kíllac, la costumbre es ley. El narrador comenta que las palabras del gobernador denotan "cierta sorna amenazante que no pudo pasar inadvertida para la esposa de don Fernando, cuyo corazón tembló de temor" (Matto de Turner 1968:48).

Caracterización directa

El capítulo que relata los preparativos del encuentro con los "notables" comienza con una descripción que completa el retrato del personaje de Lucía. En primer lugar se comenta su cultura: "Lucía no era una mujer vulgar. Había recibido bastante buena educación, y la perspicacia de su inteligencia alcanzaba la luz de la verdad estableciendo comparaciones" (Matto de Turner 1968:44). Se comenta asimismo favorablemente su aspecto físico, diciendo que es alta, de "cabellera abundante y larga" (Matto de Turner 1968:45), y se subraya que ella, a pesar de no tener sino veinte años, ya aparece como una gran señora.

Discurso

Doña Lucía empieza a hablar con los "notables" en tono amable. Su discurso está lleno de referencias a la fe cristiana; así, las primeras palabras que dirige al cura son: "Dios le dé santas tardes, cura Pascual" (Matto de Turner 1968:46). Sigue invocando la caridad cristiana para convencer al cura y al gobernador para que ayuden a los Yupanqui: "–En nombre de la religión cristiana, que es puro amor, ternura y esperanza; en nombre de vuestro Maestro, que nos mandó dar todo a los pobres, os pido, señor cura, […]" (Matto de Turner 1968:47). Al poco rato, sus palabras revelan la disonancia con los "notables": cuando el gobernador dice que la costumbre es ley, ella contesta que "la caridad también es ley de corazón" (Matto de Turner 1968:48). Los dos hombres no escuchan sus reparos pero ella se atreve a decir que los "notables" son movidos por el mero interés

económico. Las frecuentes referencias al espíritu cristiano recalcan la pureza de las intenciones del personaje femenino, al tiempo que ponen de relieve la desviación de la fe de los personajes "notables". La evaluación del narrador de la actitud de Lucía indica que ella, si bien profundamente conmocionada, está lejos de revelarles su desaliento a los interlocutores: "Al decir estas últimas palabras con calor, los hermosos ojos de Lucía se fijaron, con la mirada del que da una orden, en la mampara de la puerta" (1968:48). A la hora de la despedida, el narrador señala la postura poco complaciente del personaje femenino: "Lucía acortó las fórmulas de la despedida empleando sólo una inclinación de cabeza" (ibíd.). Tanto las palabras como la actitud del personaje de Lucía revelan sus altos criterios morales y su valor.

La conversación que tiene Lucía con los "notables" está reproducida, una estrategia vivificadora por parte del narrador. También es reproducida una reflexión de Lucía, después del encuentro:

> –No, no, ese hombre insulta al sacerdocio católico; yo he visto en la ciudad seres superiores, llevando la cabeza cubierta de canas, ir en silencio, en medio del misterio, a buscar la pobreza y la orfandad para socorrerla y consolarla [etcétera] (Matto de Turner 1968:48-49).

El lenguaje de los personajes revela la diferencia de cultura entre ellos. En el de Lucía abundan los giros de acentos poéticos. Por ejemplo, dice: "[O]s pido, señor cura, que deis por terminada esa deuda que pesa sobre la familia de Juan Yupanqui. ¡Ah! tendréis en cambio doblados tesoros en el cielo…" (Matto de Turner 1968:47); y "Vengo a persuadirme de que el vil interés ha desecado también las más hermosas flores del sentimiento de humanidad en estas comarcas, donde creí hallar familias patriarcales con clamor de hermano a hermano" (Matto de Turner 1968:48). En cambio, el lenguaje del cura es vulgar y revela sobre todo un interés por el dinero, así como una actitud poco respetuosa hacia su interlocutora: "Señorita mía […] todas esas son tonterías bonitas, pero, en el hecho, ¡válgame Dios! ¿quién vive sin rentas?" (Matto de Turner 1968:47). El gobernador es el menos instruido de los tres, lo cual se nota, por ejemplo, en el registro lingüístico del siguiente parlamento: "¿Conque Juan, eh? francamente, ya veremos si vuelve a tocar *resortitos* el pícaro indio" (Matto de Turner 1968:48).

Focalización

El lector ve la escena de la conversación con los notables desde fuera, a través de los ojos del narrador. Sin embargo, lejos de ser un observador neutro, éste se

inclina abiertamente por el personaje femenino, mediante la reproducción de sus palabras, más sensatas y más elegantes que las de los "notables", y describiendo su actitud como más digna. Las consecuencias del encuentro son, empero, contempladas desde la perspectiva de doña Lucía; como se ha visto, se reproducen sus reflexiones acerca de la actitud del cura.

2.2.5.1.3 La relación entre Lucía y Fernando

En el relato, el matrimonio de Lucía y Fernando es representado como una relación ejemplar, caracterizada por el respeto mutuo, en la que reina el equilibrio de poder, basado en dos partes iguales.

La simetría entre los esposos Marín es posible gracias a la sensibilidad de Fernando, así como la educación y la inteligencia de Lucía. La narración instala a la protagonista en plano de igualdad con los personajes masculinos de Fernando y Manuel. Esto viene subrayado, por ejemplo, en el viaje a Lima, cuando Fernando queda sorprendido al escuchar las palabras de Lucía sobre los niños huérfanos:

> Don Fernando escuchaba sorprendido aquel razonamiento de moral filosófica. Estaba abismado por la lucidez de una alma grande, cuya superioridad acaso ignoraba hasta aquel momento (Matto de Turner 1968:204).

La mención del "alma grande" acentúa que en la inteligencia del personaje de Lucía convergen la razón y el sentimiento. De este modo, la protagonista refleja tanto el ideal sentimental, asociado con la esfera femenina doméstica, como el ideal del racionalismo, vinculado tradicionalmente al dominio masculino-público.

La confianza de los esposos viene subrayada en varios lugares del texto, y es comentada explícitamente por el narrador omnisciente cuando Lucía revela a Fernando el secreto de que el antiguo obispo es el padre de Margarita: preguntándose si es verdad que las mujeres no pueden guardar un secreto, el narrador concluye que, en el caso de Lucía, eso se debe a que ama demasiado a su esposo para callarle nada. El narrador aprovecha la ocasión para disertar sobre el matrimonio que, en su opinión, no sólo debe servir para la propagación de la especie sino también ser la expresión de la "encantadora teoría de dos almas refundidas en una, formando la dicha del esposo, que permite leer, como en libro abierto, en el corazón de la mujer" (Matto de Turner 1968:171). Ese ideal es el que encarna el matrimonio de los Marín.

2.2.5.1.4 Lucía y el ideal doméstico

Se desprende del análisis de las escenas protagonizadas por Lucía y de la descripción de su relación con Fernando que los valores que representa este personaje son la bondad cristiana, la maternidad y la educación. Los dos primeros valores corresponden a lo que puede esperarse del "ángel del hogar", una imagen femenina de fuerte arraigo en el imaginario finisecular.[38] Según Bram Dijkstra, en la literatura de esa época se refleja el "culto a la llorosa vida doméstica femenina" (Dijkstra 1986:9). Una idea reinante era que la mujer debía quedarse en casa, "cuidando y protegiendo las minucias morales de la vida" (Dijkstra 1986:11) mientras el hombre trabajaba fuera del hogar. Para el "ángel del hogar", su papel de madre era esencial:

> La imagen de la virgen como representación del papel de la mujer casada en la vida se consideró especialmente apropiada porque mujeres y niños constituían, como si dijéramos, una continuidad inseparable: la esposa auténticamente virtuosa era, después de todo, tan inocente como un niño (Dijkstra 1986:18).

La etiqueta de "ángel del hogar" le ha sido atribuida a Lucía tanto por Joan Torres-Pou (1990) como por Ana Peluffo (2000) y no se puede negar el acierto de la denominación. Pero los críticos también subrayan que la protagonista de *Aves sin nido* tiene otras dimensiones: en primer lugar, es alguien de mérito intelectual y, además, un personaje que se dedica a cierto activismo social, significativamente a espaldas de su marido. Por lo tanto, Torres-Pou (1990) tiene toda la razón cuando observa un doble discurso narrativo en relación con el personaje de Lucía: por un lado, la protagonista encaja perfectamente con el ideal doméstico de su época y, por otro, representa a una mujer comprometida con causas político-sociales. El doble discurso se refleja notablemente cuando el narrador omnisciente advierte que hubiera sido útil que Fernando estuviera en casa para recibir a los "notables" pero que, al no ser posible, Lucía tenía que enfrentarse con ellos a solas. A propósito de la aparente adecuación al discurso hegemónico masculino, Torres-Pou (1990) constata que en *Aves sin nido* "[e]xiste una denuncia pero se la oculta tras la alabanza del sistema con lo que el texto adquiere la forma de planos de contenido superpuestos" (Torres-Pou 1990:10).

---

[38] Bram Dijkstra (1986) sostiene que la primera obra que presentaba a un personaje femenino del tipo "ángel del hogar" era *Pamela*, de Samuel Richardson, publicada en 1740. En esta novela se desarrolla la idea de la mujer como salvaguarda del alma del hombre y se apreciaba la división entre la esfera doméstico-femenina y la público-masculina.

Resumen

En síntesis, la protagonista de *Aves sin nido* aparece como el máximo representante de la cara positiva de la sociedad criolla en el relato; el mismo nombre indica que esa mujer limeña trae la luz a la provincia, sumergida en la oscuridad moral. En la caracterización de doña Lucía se realza su belleza, tanto exterior como interior, y se menciona que su juventud no impide que tenga la autoridad de una dama. El discurso y las acciones de doña Lucía dan testimonio de que la cultura, la caridad cristiana y los altos criterios morales están emparejados en este personaje con la inteligencia y el valor. Las medidas que toma para rescatar a la familia indígena de los Yupanqui muestran su independencia (actúa a espaldas de su marido), energía y resolución. El móvil de sus acciones es la caridad y el sentido de la justicia.

2.2.5.2 Marcela

El personaje de Marcela aparece varias veces en la primera parte de la novela, ora en su propia casa ora en la de los Marín. Su hogar es un refugio donde se retira con los suyos, mientras que el hogar de los protectores criollos se convierte en escenario de sus actividades para salvar a la familia. Se analizarán la representación y el papel de Marcela en las escenas que se desarrollan en casa de los Marín y en el hogar de los Yupanqui, así como en el episodio que narra el encuentro de Marcela con el cura Pascual.

2.2.5.2.1 Las escenas en casa de Lucía

Caracterización directa

El nombre español y el apellido indígena señalan la doble condición de Marcela Yupanqui que, aunque de origen indígena, ha adoptado el lenguaje y la religión de los criollos. Marcela es introducida en la narración cuando está acudiendo en secreto a los Marín:

> En la tapia de piedras que se levanta al lado Sur de la plaza, asomó una cabeza, que, con la ligereza del zorro, volvió a esconderse detrás de las piedras, aunque no sin dejar conocer la cabeza bien modelada de una mujer, cuyos cabellos negros, largos y lacios, estaban separados en dos crenchas, sirviendo de marco al busto hermoso de tez algo cobriza, donde resaltaban las mejillas coloreadas de tinte rojo, sobresaliendo aún más en los lugares en que el tejido capilar era abundante (Matto de Turner 1968:40).

La introducción indica la vivacidad y la energía del personaje de Marcela ("asomó una cabeza […] con la ligereza del zorro"). También trasmite la imagen de una mujer atractiva, y la observación de las crenchas y de la "tez algo cobriza" revela su origen; el narrador seguirá describiendo a Marcela como "una mujer rozagante por su edad, y notable por su belleza peruana" (Matto de Turner 1968:40-41). Se cuenta, además, que Marcela tiene alrededor de treinta años, que está casada con Juan y que es madre de dos hijas, Margarita y Rosalía. Al igual que doña Lucía, el personaje de Marcela viene asociado con la maternidad: cuando Marcela visita a los Marín en compañía de Margarita, Lucía pregunta si es su hija. El narrador comenta la afirmación de Marcela de la siguiente manera: "La respuesta iba acompañada de satisfacción tal, que cualquiera la habría interpretado así: esa mujer se baña en el aroma de *santo orgullo* en que se sumergen las madres cuando comprenden que sus hijas son admiradas" (Matto de Turner 1968:58).

La introducción de Marcela en términos exclusivamente positivos revela la simpatía del narrador por este personaje.

Discurso

En el encuentro con doña Lucía, el discurso de Marcela versa sobre la situación en la que se encuentra su familia a causa del abuso económico de los "notables". También insinúa que el cura abusa sexualmente de las indígenas que sirven de empleadas en su casa; dice que "las mujeres que entran de *mita* salen… mirando al suelo" (Matto de Turner 1968:43).

La actitud de Marcela en su contacto con Lucía es directa e intrépida. Esto se refleja en la calificación de su habla por parte del narrador, quien subraya que Marcela habla con la foránea "sin preámbulos" (Matto de Turner 1968:41) y "con palabra franca" (Matto de Turner 1968:42). El narrador comenta que, desde el primer momento, la mujer indígena se siente a gusto en la presencia de la criolla, con la que

> fue cobrando confianza tal, que la habría contado hasta sus acciones reprensibles, hasta esos pensamientos malos, que en la humanidad son la exhalación de los gérmenes viciosos (ibíd.).

El lenguaje de Marcela se parece al de la protagonista criolla: llaman la atención las referencias a la fe cristiana, la ornamentación y el sentimentalismo. Las primeras palabras que Marcela dirige a Lucía son una invocación de la fe, denominador común de las dos a pesar de su origen diferente: "En nombre de la Virgen, señoracha, ampara el día de hoy a toda una familia desgraciada" (Matto

de Turner 1968:41). Es de notar que en esa conversación, al desarrollarse entre dos mujeres, se invoca a la Virgen, en vez del "Maestro" mencionado por Lucía en la conversación con los "notables". Tanto la religiosidad como el sentimentalismo de las palabras de Marcela se manifiestan en la siguiente cita: "[…] mi corazón me ha dicho que tú eres buena; y sin que sepa Juan vengo a implorar tu socorro, por la Virgen, señoracha, ¡ay! ¡ay!" (Matto de Turner 1968:41).

Una diferencia del discurso de los dos personajes femeninos es que los parlamentos de la indígena contienen varias marcas de respeto y de gratitud hacia la criolla. Por ejemplo, si Lucía usa el nombre de pila de Marcela, ésta llama a Lucía "señoracha" y "niñay". También expresa repetidamente su gratitud, como en las siguientes citas: "*¡Juanuco! ¡Rosaco!* ¡ay! ¡ay!, dónde te hubiesen llevado, hija mía, sin la caridad de esta señora y este wiracocha" (Matto de Turner 1968:67); y: "[…] toda la familia Yupanqui salió renovando su gratitud con estas sublimes frases: –¡Dios les pague! –¡Dios les bendiga!" (Matto de Turner 1968:69).

Después de contrariar a doña Lucía revelando el origen del dinero con el que paga su deuda al cura, el personaje indígena pide perdón a sus "bienhechores" "con ademán suplicante" (Matto de Turner 1968:68). En esta situación se pone de manifiesto la asimetría que reina entre el personaje indígena y el criollo.

El discurso de Marcela también revela una diferencia de instrucción entre ella y Lucía, la cual se manifiesta cuando la criolla le pregunta cuánto dinero necesita para pagar la deuda al cura:

> –¡Ay señoracha! ni a contarla acierto; sin duda será mucha, mucha plata, porque el cobrador, si accede a que se le devuelva en plata su reparto, pedirá por cada quintal de lana sesenta pesos, y en dos son… –y comenzó a contar en los dedos, pero Lucía, aligerándole la operación aritmética, la dijo: –Di ciento veinte (Matto de Turner 1968:58).

En otro episodio, las palabras del personaje de Marcela dan testimonio de una sabiduría de tipo popular: doña Lucía se escandaliza al comprender que los criollos "notables" han concebido un sistema para hacer eternamente deudores a los indios y, al expresar su reprobación a Marcela, esta última constata con "apacible actitud" (Matto de Turner 1968:60) que muchos son los curas que se han muerto antes de poder cobrar sus deudas. El narrador comenta de la siguiente manera la reacción que tiene la protagonista criolla al escuchar las reflexiones de Marcela: "La sencilla filosofía de la india, que llevaba tintes de un desquite, hizo sonreír a Lucía" (ibíd.). Los dos episodios muestran que si bien

Marcela no ha recibido ninguna formación escolar –no sabe hacer un cálculo sino con los dedos–, es una mujer sensata y sagaz.

A diferencia de lo que ocurre algunas veces con la protagonista criolla, los pensamientos de Marcela siempre aparecen narrativizados. Veamos un ejemplo:

> Es tan solemne la situación del que en la suprema desgracia encuentra una mano generosa que le preste apoyo, que el corazón no sabe si bañar de lágrimas o cubrir de besos la mano cariñosa que le alargan, o sólo prorrumpir en gritos de bendición. Eso pasaba en aquellos momentos en el corazón de Marcela (Matto de Turner 1968:43).

De ese modo, la instancia narrativa no deja de interponerse entre el lector y el personaje indígena, contribuyendo a crear una mayor distancia entre el lector y Marcela que entre el lector y doña Lucía.

Acciones

Como se ha dicho, el personaje de Marcela busca la ayuda de los Marín en secreto. En la descripción de esa actividad aparece como un personaje enérgico y resuelto: "Sacudió lo mejor que pudo la tierra barrosa que cayó sobre su ropa al brincar la tapia; y en seguida se dirigió a una casita blanquecina cubierta de tejados […]" (Matto de Turner 1968:41); "habló sin preámbulos a Lucía" (ibíd.), etcétera, pero también como desesperado y necesitado de ayuda: "En nombre de la Virgen, *señoracha*, ampara el día de hoy a toda una familia desgraciada" (ibíd.).

El móvil de las actividades del personaje de Marcela es el deseo de salvar a su familia. Es de notar que su compañero, Juan Yupanqui, no da pruebas de la misma resolución; este último reacciona ante la injusticia con una actitud resignada.

2.2.5.2.2 En casa con su familia

Caracterización directa

En las escenas domésticas no se describe a Marecla pero sí el escenario del hogar. En él reina, a pesar de las duras condiciones de vida, la felicidad y el amor. Por ejemplo, el narrador llama la cama dura de la familia Yupanqui un "[l]echo de rosas" (Matto de Turner 1968:52). De hecho, la elevación moral de los Yupanqui, sobre todo de Marcela, viene reforzada mediante la elevación de la sencilla choza donde viven.

Discurso

Después del primer contacto en secreto con doña Lucía, Marcela anuncia su iniciativa a su marido. Aborda el tema "con cierta timidez" (Matto de Turner 1968:50), pero las palabras de la mujer tienen buen efecto: "su lógica, mezclada con la voz del corazón, que es inherente al corazón de la mujer, era irresistible, y convenció a Juan" (Matto de Turner 1968:51). El comentario indica que la relación entre Juan y Marcela es igualitaria. Además, refleja la opinión según la cual las mujeres son más sentimentales que racionales.

Otra vez, se encuentran pruebas del lenguaje poético-metafórico del personaje de Marcela. Su marido compara, también recurriendo a las metáforas, la esperanza de Marcela con los frutos de la penca que brotan sin necesidad de cultivo. Marcela replica sonriendo que Juan es como "la pobre flor del mastuerzo, que tocada por la mano se marchita y ya no se levanta" (Matto de Turner 1968:51). La conversación juguetona da pruebas del cariño reinante entre los dos esposos y, también, de una gran capacidad imaginativa.

Justo antes del ataque a los Marín, se desarrolla una escena en el hogar de los Yupanqui, en la que Juan y Marcela alaban la bondad de la pareja criolla y discuten el futuro de sus hijas. Por una parte, Marcela sueña con el porvenir: "Qué linda estará nuestra Margarita cuando sea la ahijada de la señoracha Lucía, ¿eh?" (Matto de Turner 1968:80). Por otra parte, expresa dolor al pensar en ello: "Pero me duele el corazón cuando me acuerdo que ya no nos mirará como ahora, cuando Margarita sea una niña" (Matto de Turner 1968:80). Sin embargo, Juan Yupanqui refuta los temores de su esposa: "¿Qué estás pensando en esto? La señora Lucía la enseñará a respetarnos" (Matto de Turner 1968:81). La conversación tiene un peso simbólico. Los temores de Marcela señalan un problema que sobrepasa la situación de la familia Yupanqui, representante de los indígenas en el relato: ¿qué será del grupo autóctono cuando sea plenamente asimilado a la vida nacional de corte criollo?

Acciones

La descripción de las actividades hogareñas revela a Marcela como una mujer hábil y enérgica. Se relata cómo instala su equipo para tejer, sacando "con afán" los palos donde se pone el telar "para continuar el tejido de un bonito poncho listado con todos los colores que usan los indios" (Matto de Turner 1968:50). En el segundo episodio doméstico, se cuenta cómo prepara la comida al mismo tiempo que conversa con su familia, presentando luego una cena "apetitosa y frugal" (Matto de Turner 1968:81). Aparte de describir la laboriosidad de este personaje, el narrador hace hincapié en la felicidad que le brinda el trabajo:

"Jamás tomó la cotidiana labor con más alegría de ánimo" (1968:50). Con todo, el personaje de Marcela aparece, por medio de la descripción de sus actividades domésticas, como una variante indígena del "ángel del hogar".

2.2.5.2.3 La escena en la casa del párroco

Marcela va a la casa parroquial, seguida de Margarita, para pagar la deuda. El cura no sólo se fija en los encantos de la hija, sino que también insinúa que Marcela ha conseguido el dinero de manera deshonrada. Esta última se ve obligada a revelar el origen del dinero.

Discurso

Normalmente franca e intrépida, Marcela adopta una actitud sumisa en relación con el sacerdote: llegando a la casa parroquial "con paso tímido", se dirige en términos respetuosos al cura ("*Ave María Purísima*, tata curay"; Matto de Turner 1968:65) y contesta "temblorosa" (ibíd.) a sus preguntas. Cuando el sacerdote insinúa que Marcela se ha prostituido para conseguir el dinero, ella pide, con rubor, que no le hable así. La despedida de Marcela y de Margarita está calificada de "sumisa" (Matto de Turner 1968:66).

Las descripciones que el narrador ofrece de la mirada del personaje de Marcela en la escena que se acaba de estudiar –"bajando los ojos ruborizada"; "bajando los ojos y tosiendo con ficción" (Matto de Turner 1968:66)– informan sobre el efecto que tiene la actitud del cura Pascual en Marcela, y hacen que ella aparezca como moralmente superior a él.

Acciones

Al igual que el primer contacto con los Marín, la medida de pagar la deuda al párroco es tomada por Marcela a espaldas de su esposo. Otra vez se subraya la energía y la resolución del personaje femenino.

Resumen

En conjunto, el texto trasmite una imagen positiva del personaje de Marcela, cuyo nombre atestigua su doble filiación cultural. Su grato aspecto físico armoniza con un carácter virtuoso, y sus palabras dan testimonio de franqueza, y de gran confianza en la caridad de doña Lucía. Sin embargo, en su discurso se nota una tendencia a aceptar un papel sumiso con respecto a la criolla; este efecto lo causan sobre todo las numerosas referencias a su admiración por Lucía y a su gratitud hacia los Marín. Las escenas que representan las conversaciones

entre Marcela y Lucía revelan la falta de instrucción del personaje indígena pero subrayan, en cambio, su inteligencia y sensatez.

Las actividades de Marcela para fortalecer a su familia muestran su carácter enérgico, resuelto e independiente. En la esfera doméstica es hábil; está representada como buena madre y esposa, en breve: un "ángel del hogar". Se instala así como el garante de la cohesión y de la supervivencia de su familia. La descripción del encuentro entre el cura y la indígena sirve para llamar la atención del lector sobre la vileza del primero. Éste constituye una amenaza a la honra de la mujer indígena y, en último término, a la unidad de la familia india.

2.2.5.3 Petronila

El personaje criollo de Petronila desempeña un papel menos destacado que Lucía pero, al igual que la protagonista, Petronila representa la civilización en el paradero de la barbarie. De hecho, su hogar encierra en sí la oposición, siendo la barbarie representada por su propio marido, el gobernador Sebastián. A pesar del conflicto entre los Marín y su marido, doña Petronila entabla amistad con estos primeros.

Caracterización directa

El narrador omnisciente introduce a la figura de Petronila en términos favorables, diciendo que esta mujer "tocaba en los umbrales de los cuarenta años, edad en que había adquirido la propiedad de un cuerpo robusto y bien compartido, grueso, sin llegar a los límites de la obesidad" (Matto de Turner 1968:64). En el texto, se alaba continuamente la bondad de Petronila: "Su fisonomía revelaba, al primer examen, un alma bonachona" (ibíd.). Añade que "con educación esmerada, habría sido una notabilidad social, pues era una joya valiosa perdida en los peñascales de Kíllac" (ibíd.). El matrimonio con Sebastián Pancorbo es infeliz; el contraste entre la refinada mujer y su marido bruto se pone de relieve en una escena en la que este último, borracho, lanza todo tipo de objetos hacia ella. En vano, ella intenta tranquilizarlo:

> Y asiéndolo de un brazo intentó conducirlo; pero don Sebastián, tomando aquella acción por un acto despótico, pegó una brusca sacudida y agarrando la botella, ya vacía, y todo lo que pudo coger, lo arrojó sobre doña Petronila con gritos y bulla infernal (Matto de Turner 1968:127).

La luz de la existencia de dona Petronila es su hijo, Manuel; en el texto, este personaje femenino está fuertemente identificado con la maternidad. El narrador insiste en su importancia para perfeccionar a Petronila:

> Si la mujer, por regla general, es un diamante en bruto, y al hombre y a la educación les toca convertirlo en brillante, dándole los quilates a satisfacción, también a la naturaleza le está confiada mucha parte de la explotación de los mejores sentimientos de la mujer cuando llega a ser madre. Doña Petronila lo era de un joven […] (Matto de Turner 1968:64).

Sin embargo, la existencia del hijo es lo que le obliga a Petronila a seguir en la relación abusiva, ya que Sebastián ha aceptado adoptar a Manuel, hijo del obispo, salvando a Petronila de la deshonra.

El personaje de Petronila no es elogiado exclusivamente por el narrador, sino también, de manera explícita, por el personaje de Lucía, que responde lo siguiente cuando Fernando propone que vayan a casa de su amiga: "Como gustes, Fernando; doña Petronila es una excelente señora" (Matto de Turner 1968:69). Como la protagonista del relato sirve de portavoz de las ideas que promueve la novela, sus palabras contribuyen a dirigir las simpatías hacia el personaje de Petronila.

Discurso

El discurso del personaje de Petronila alude constantemente a su calidad de madre; son generales en ella parlamentos del tipo "–Mi corazón de madre no puede quedar tranquilo estando fuera de casa mi Manuelito" (Matto de Turner 1968:77). Sus palabras también realzan el ideal de la abnegación femenina: "¿por qué no he de pasar yo un bochorno por la felicidad eterna de mi hijo querido, por tu felicidad, Manuelito?" (Matto de Turner 1968:191). El amor maternal es correspondido por Manuel que responde a los mimos de Petronila con gratitud: "–¡Benditas las madres! Quien no ha *sentido* los mimos y las caricias de su madre, ni recibido los besos de la que nos llevó en su seno, ¡oh!, no sabe lo que es amor" (Matto de Turner 1968:92-93), y:
"–¡Benditas sean las madres como tú! ¡Para ustedes la dicha está en el bien de los hijos!" (Matto de Turner 1968:139).

Entre madre e hijo reina una profunda confianza, y Petronila le cuenta al hijo los problemas que tiene con su marido: "Desde que lo hicieron gobernador a tu padre, se ha vuelto otro, y… ya no puedo con él…" (Matto de Turner 1968:93). La conversación que tiene Petronila con Manuel da testimonio de su ansiedad

por despertar la ira del marido: "–¿Para qué le iba a decir eso? ¡Jesús! Habría brincado de rabia. ¡Yo no me atrevo…! (Matto de Turner 1968:95).

El lenguaje de Petronila, emotivo y sentimental, es más cuidado que el de su marido, lo cual marca su mayor refinamiento y, por extensión, la mayor simpatía que tiene el narrador por este personaje.

Acciones

Al contrario de Lucía y Marcela, el personaje de Petronila no está representado como mujer de acción. Sin embargo, obra en segundo plano para el bien de otros: por ejemplo, se sabe que ha ahorrado una gran suma de dinero para Manuel; y, permitiendo que el hijo revele el secreto de su verdadero padre a los Marín, quiere ayudarle a casarse con su amada. También le da refugio en su casa a Teodora, acto de solidaridad con una joven desprotegida.

Resumen

Con todo, el personaje de Petronila representa, al igual que el de Lucía, la variante positiva de la sociedad criolla, pero si la protagonista de la novela reúne tanto la cultura como la caridad, Petronila es ejemplo de una mujer a la que las circunstancias vitales no le han dado la ocasión de aprovechar su capacidad intelectual, lo cual subraya el narrador en la caracterización del personaje.

El discurso y las acciones de Petronila recuerdan la importancia de la maternidad en *Aves sin nido*, donde la protección maternal es uno de los pilares de la construcción de la nación. A primera vista, Petronila es un personaje menos activo e independiente que Lucía y Marcela pero, como se ha dicho, obra para el bien de otros en un segundo plano. El hecho de brindar a Teodora un refugio es ejemplo de un acto solidario que realiza Petronila a espaldas de su marido.

2.2.5.4 Margarita

En la primera parte de la novela, el personaje de Margarita reviste sobre todo el papel de hija de los Yupanqui mientras que, en la segunda, aparece como el objeto de los deseos amorosos del joven Manuel.

Al morir sus padres, es adoptada por los Marín junto con su hermana. Se enamora de Manuel. Después de un tiempo en Kíllac, se traslada con su nueva familia a Lima, y es revelado que es la hermana de su amado.

Caracterización directa

La hermosura del personaje de Margarita es continuamente alabada en el relato. Doña Lucía observa el color claro de la piel de la joven:

> Aquella muchacha era portento de belleza y de vivacidad, que desde el primer momento preocupó a Lucía, haciendo nacer en ella la curiosidad de conocer de cerca al padre, pues, su belleza era el trasunto de esa mezcla del español y la peruana, que ha producido hermosuras notables en el país (Matto de Turner 1968:54).

En los pensamientos de Lucía, se conecta la belleza de la chica con la bondad: "Dios ha puesto un brillo peculiar en los semblantes por donde respira un alma privilegiada" (Matto de Turner 1968:54). Más adelante, Margarita hechizará al cura, quien pregunta a Marcela: "–¿De dónde me has sacado, bribona, esta chica tan guapa y tan rolliza?" (Matto de Turner 1968:65). También fascina a Fernando: "Don Fernando detuvo la mirada con insistencia escudriñadora sobre el rostro y el porte de la niña" (Matto de Turner 1968:69) y pregunta a su esposa:

> –¿Has reparado en la belleza tan particular de esta criatura? […] –Esta niña debe educarse con esmero – dijo don Fernando tomando con cariño la mano de Margarita que, silenciosa como un clavel, mostraba su belleza y esparcía el aroma de sus encantos (ibíd.).

Con todo, se insiste a lo largo del relato en la hermosura del personaje de Margarita, y su belleza está conectada con la pureza virginal y la bondad de carácter.

Discurso

A pesar de aparecer con frecuencia en la narración, el personaje de Margarita emite pocos parlamentos, y sus pensamientos apenas vienen reflejados en el texto. En cambio, el discurso que versa sobre ella es extenso.

Típicamente, cuando Manuel le declara su amor, Margarita se queda "muda y ruborosa como la amapola cuyo seno aguarda la adormidera" (Matto de Turner 1968:145). Por fin, se atreve a revelarle, en pocas palabras, sus sentimientos. El limitado discurso de esta figura también aparece en relación con el personaje de Lucía. Hablando con su madrina, Margarita expresa admiración:

> –Ponte el vestido gris con lazos azules, Margarita. Ese te sienta bien, y el color es aparente para el viaje. –Sí, madrina; ¿y tú cuál te pones? –preguntó la huérfana. –Para mí

> siempre el negro; no hay vestido más elegante que el negro para una señora. –¡Y a ti que te viene tan bonito! (Matto de Turner 1968:188).

La cita da testimonio del papel educativo que asume Lucía con el objetivo de convertir a la pobre pero hermosa Margarita en una dama de la alta sociedad; además de darle consejos sobre el vestir, doña Lucía le enseña a leer y escribir, y a tejer y hacer bordados. El narrador, que insiste en que Lucía está llamada "al magisterio de la maternidad", señala a Margarita como "la primera discípula en quien [Lucía] ejercitara la transmisión de las virtudes domésticas" (Matto de Turner 1968:171).

El escaso discurso del personaje de Margarita subraya, pues, su calidad de objeto, tanto de la admiración de la gente y del amor de Manuel como de la educación y los cuidos maternales de Lucía.

Resumen

Margarita, mestiza de hermosura celestial, es el único personaje femenino de algún relieve en *Aves sin nido* que aparece más como objeto pasivo que como sujeto activo. Apenas están representadas palabras suyas ni mucho menos pensamientos suyos en el texto, pero sí un discurso emitido por otros personajes y por el narrador sobre sus encantos.

Si el personaje de Lucía encarna el ideal del ángel del hogar de *Aves sin nido*, Margarita parece estar designada a ser su seguidora. En el relato, esta figura posibilita el ejercicio de la maternidad a Lucía, así como la creación de una familia pluriétnica, posiblemente una alegoría de la nación peruana. Pero también, al ser objeto del amor del joven que resulta ser su hermano, este personaje pasivo le sirve a la autora de *Aves sin nido* para criticar indirectamente la desviación moral del clero.

2.2.5.5 Teodora

Por fin, se dará cuenta resumida del destino del personaje secundario de la joven Teodora. El episodio en el que aparece se desarrolla durante la visita del nuevo subprefecto de la provincia de Kíllac. Éste está hospedado en casa de los padres de Teodora, propietarios de una posada.

El narrador cuenta que Teodora, prometida en matrimonio y, además, de carácter "impetuoso y varonil" (Matto de Turner 1968:142), se defiende de las maniobras amorosas del subprefecto, lo cual no hace sino aumentar los deseos de éste. Pide ayuda a su padre, "más compungida que timorata" (Matto de

Turner 1968:143), y el padre promete llevársela a casa de Petronila, donde estará a salvo. Antes, sin embargo, debe simular aceptar las atenciones del subprefecto para que éste gaste más dinero en la posada. Después de ayudar de ese modo a su padre, en plena noche, Teodora monta a caballo "con la agilidad de la campesina" (Matto de Turner 1968:150). Va a casa de Petronila, acompañada por un sirviente indígena. El episodio presenta al personaje de Teodora como una mujer campestre, robusta y honrada, que gracias a su valor (ir a caballo a la ciudad por la noche) y a la solidaridad de otra mujer, Petronila, evita caer víctima de un hombre abusivo. Su historia, sin aparente conexión con el hilo conductor de la novela, es de cierto interés porque aparece con el fin de llamar la atención sobre la desprotección de la mujer.

2.3 Resumen y discusión

En el elenco de *Aves sin nido*, la mayoría de las figuras femeninas son sujetos activos que no sólo asumen una función importante dentro del espacio hogareño sino que también se orientan hacia la esfera pública, como Lucía y Marcela y, en cierto grado, Petronila. Sin embargo, se encuentra asimismo a Margarita, un personaje unidimensional y pasivo. Este personaje desempeña, empero, dos funciones importantes en el relato: en primer lugar, permite el ejercicio de la maternidad a Lucía, que sólo mediante la adopción de las niñas Yupanqui puede colmar el papel de "ángel del hogar". La calidad de "ave sin nido" convierte a Margarita en piedra angular de la construcción de la familia Marín, la cual puede verse como una alegoría de la nación peruana pluriétnica, apoyada en la novela. En segundo lugar, Margarita funciona como el centro pasivo de la historia de amor incestuoso que, por extensión, se convierte en una crítica al clero corrupto.

La protagonista de *Aves sin nido*, doña Lucía, es un personaje de dos dimensiones principales. Por una parte, su maternidad protectora y su piedad cristiana la convierten en el ideal victoriano de la mujer: constituye un ejemplo perfecto del "ángel del hogar". Por otra parte, la relación que entabla con Marcela implica una matización de su perfil doméstico: su encuentro con la indígena contiene el germen de un activismo social. Siendo el hogar de doña Lucía un lugar de encuentro con indígenas y notables, Lucía no viene asociado con el confinamiento sino con la participación social. Es de notar que el narrador pone énfasis no sólo en la bondad de doña Lucía, sino también en su cultura e inteligencia. Las dos dimensiones mencionadas hacen que doña Lucía sea un personaje en cierta medida complejo. Sin embargo, a pesar de que se reproduzca a veces su discurso de manera directa en el texto y de que, alguna vez, el

narrador lo focalice desde dentro, hay poca profundización en su vida interior. Finalmente, el personaje de doña Lucía no sufre ningún cambio durante el transcurso de la historia, sino que se instala desde el principio como la encarnación del tipo de mujer apoyado por la narración.

El segundo personaje más importante, Marcela, tiene varios rasgos de carácter en común con doña Lucía. Por ejemplo, también Marcela ostenta tanto una belleza exterior como una bondad interior. La maternidad es un tema importante del discurso de ambos personajes. El lenguaje de Marcela es igual de emotivo y ornamentado que el de Lucía, y sus razonamientos muestran que en lo que concierne a la inteligencia, no hay ninguna diferencia entre los dos personajes. En cambio, hay una diferencia de educación, y se ha visto que el lenguaje de Marcela contiene indicadores de subordinación. A pesar de cierta asimetría, los dos personajes femeninos se igualan en energía e independencia, y establecen su pacto contra los "notables" a espaldas de sus maridos. En cuanto a la complejidad, a la profundización en el interior así como al desarrollo, el personaje de Marcela se parece al de Lucía; de hecho, se instala en el relato como una variante indígena de doña Lucía.

El tercer personaje sometido a análisis en este trabajo, Petronila, no aparece como igual de activo que doña Lucía y Marcela, pero actúa como sujeto independiente en un segundo plano. Caritativa y maternal, posibilita que su hijo ejecute varios actos para establecer un nuevo orden social, y es asimismo partícipe en el plan para rescatar a Teodora.

Con todo, los personajes femeninos de *Aves sin nido* son ante todo representantes de ciertas ideas reivindicadas en la novela; en otras palabras, son personajes tipos, si bien algunos presentan cierta complejidad. Sin embargo, con la excepción de la figura de Margarita que, siendo bella, buena y pasiva, se adecúa a la imagen estereotipada de la mujer de la época finisecular, los personajes femeninos de la novela son tipos que salen de los moldes tradicionales y que, por lo tanto, resultan interesantes e incluso sorprendentes.

Del análisis de la representación femenina en *Aves sin nido* se desprenden dos temas que tienen que ver con el papel del personaje femenino. El primero es el paralelo entre entre indio y mujer: los "notables" hacen sufrir a los indígenas por medio de las deudas, las humillaciones sexuales y los procesos jurídicos fraudulentos pero, de manera llamativa, también atormentan a las mujeres criollas (violencia doméstica en el caso de Petronila; amenaza de violación en el de Teodora). El segundo tema es la importancia de la educación. Como queda dicho, la relación amistosa entre Lucía y Marcela se caracteriza por la subordinación de Marcela. ¿Es el hecho de pertenecer a otra etnia y, de ahí, a

otro grupo social, lo que le relega a Marcela a la inferioridad? Aunque esto tiene importancia, también lo tiene la diferencia de instrucción. La adopción de las chicas Yupanqui –una mestiza y otra india–, y la subsiguiente formación cultural, borrará las diferencias raciales. En este sentido, *Aves sin nido* propugna que la educación intelectual y cristiana es más importante que la pertenencia a cierta raza, clase o, incluso, sexo; tanto las mujeres como los indígenas son parte integrante de la construcción de la nación que se plasma de forma narrativa en *Aves sin nido*.

***

Para terminar, se discutirá el papel de los personajes femeninos de *Aves sin nido* en el proceso de destrucción del idilio. Como queda dicho, se entiende aquí el hogar de los Yupanqui como un lugar donde quedan vestigios del idilio. Representado como buena madre y esposa, el personaje de Marcela aparece como salvaguardia de su hogar y de su familia y, por extensión, del crecimiento. Sin embargo, el relato ofrece ejemplos de ataques que ha sufrido esa esfera: la violación de Marcela por parte del obispo; el chantaje económico del que es objeto la familia indígena; y la amenaza de abuso sexual que proyecta el cura sobre Marcela. Pero no sólo el mundo protagonizado por los "notables" constituye una amenaza al idilio indígena; también lo es el universo representado por Lucía. El mundo corrupto, pervertido y abusivo de los "notables" y el caritativo e ilustrado de Lucía son las dos caras de la misma moneda, a saber, del estilo de vida de signo moderno-occidental. Así es cómo el modelo social favorecido en el relato implica la irreversible destrucción del mundo tradicional indígena; la novela de Matto de Turner no sólo la acepta, considerando sin nostalgia el mundo dejado atrás, sino que la propone como único camino hacia la prosperidad nacional. Recordemos que Bajtín dice que la manera en que se narra la destrucción del idilio depende de la valorización que el autor hace de las fuerzas destructoras (cf. cap. 1.1.3); en el caso de la novela de Matto de Turner, es cierto que la modernización en su variante progresista e ilustrada es valorada positivamente. De ahí que el benévolo personaje de doña Lucía sea representante de la destrucción del idilio, mientras que su amiga, Marcela, sucumbe a las fuerzas modernizadoras. De manera significativa, el personaje mestizo de Margarita se instala, al final de la novela, como sucesor de la protagonista Lucía, destinado a tomar su relevo como mujer ilustrada y caritativa.

Varios críticos han señalado la heterogeneidad estética de *Aves sin nido*; si bien la intención declarada por Matto de Turner era la de escribir una novela realista, el resultado fáctico no está exento de fuertes acentos románticos. Así, se puede constatar que la protagonista, poseedora tanto de un alma como de una apariencia bellas, a la manera romántico-sentimental, se eleva sobre todos los demás personajes. Marcela, el segundo personaje más importante de la novela, presenta otro perfil: como madre, defiende la esfera idílica que permite el crecimiento de su familia, hasta que cae víctima de las tendencias modernizadoras. Su sencillez y franqueza le confieren una dimensión decididamente popular. La indígena Marcela, menos elevada que la protagonista, aparece en *Aves sin nido* como una variante femenina del tipo idílico del "hombre del pueblo".

3 Los personajes femeninos de *Raza de bronce*

3.1 Introducción a *Raza de bronce*

La novela boliviana *Raza de bronce* apareció en 1918 como fruto de un largo proceso de creación que comenzó con una primera versión publicada en 1904 bajo el título de *Wuata-Wuara*. Sin embargo, el autor, Alcides Arguedas, tampoco se contentó con la versión de 1918 sino que volvió a publicar la novela, ligeramente retocada, en 1924 y en 1945.

Alcides Arguedas fue uno de los intelectuales bolivianos más controvertidos de principios del siglo XX. Hijo de terratenientes, miembro de la elite de la sociedad boliviana, como otros muchos se interesaba por enmendar el retraso del país. Iba a tener gran importancia para su formación intelectual un viaje juvenil a Europa donde entró en contacto con las corrientes estéticas, científicas y políticas de moda, tales como el naturalismo zoliano y el evolucionismo de Charles Darwin y Herbert Spencer, así como el regeneracionismo español. Mantendría siempre el contacto con Europa, trabajando durante varios años como diplomático por el partido liberal, que gobernó Bolivia desde la derrota en la Guerra del Pacífico. En cuanto al "problema indio", Alcides Arguedas, considerado como uno de los autores indigenistas más relevantes, da pruebas de una postura ambigua, la cual se discutirá más adelante.

En el desarrollo de la novela indigenista, *Raza de bronce* implica un avance con respecto a *Aves sin nido*, puesto que casi logra superar el sentimentalismo con el que se retrataba al indígena en la obra de Matto de Turner. Siguiendo a Teodosio Fernández (1988b,c), la intención explícita de Arguedas era copiar objetivamente la realidad con el fin de analizar el alma colectiva de los bolivianos. Sin embargo, a pesar de la intención realista del autor, *Raza de bronce* no está completamente exenta del costumbrismo romántico, lo cual se refleja sobre todo en las descripciones de las ceremonias de los indios y del paisaje boliviano, pero también en la caracterización de los personajes. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las novelas indigenistas, el blanco principal de la crítica de *Raza de bronce* no es tanto el hacendado criollo como el mestizo; varios escritos dan prueba de que Alcides Arguedas, al igual que otros muchos indigenistas, como por ejemplo Valcárcel, consideraba el

mestizaje como raíz del mal social de América Latina. Es más, la imagen que ofrece *Raza de bronce* del indígena ha sido tema de debate: algunos estudiosos (p. ej. Ferrándiz Alborz 1961, Franco 1999) critican a Arguedas por describir al indígena con ciertas connotaciones despectivas. Otros subrayan la importancia de que Arguedas enfatice el aspecto económico del problema indígena. Tanto Luis Alberto Sánchez (1968) como Julio Rodríguez-Luis (1980) sostienen que, de ese modo, *Raza de bronce* logra dar forma a la novela indigenista que aparecía en estado embrionario en *Aves sin nido*.

3.1.1 Breve resumen de la historia

Raza de bronce cuenta la historia de una joven pareja indígena, Agiali y Wata-Wara, que está a punto de casarse y formar una familia. Pero justo antes de casarse, Agiali tiene que emprender un viaje junto con tres compañeros indígenas para comprar semillas. El viaje, un castigo impuesto por el hacendado, es muy peligroso, y la muerte de uno de los viajeros despierta un descontento general entre los indígenas. Mientras Agiali está ausente, el mayordomo de la hacienda se aprovecha sexualmente de Wata-Wara. Ésta queda embarazada y Agiali le manda hacer un arriesgado aborto. Los dos jóvenes contraen matrimonio.

En la segunda parte de la novela, el patrón, en general residente en la capital, llega a la hacienda junto con un grupo de amigos, casi todos hijos de terratenientes. Se cuenta una serie de crueldades que éstos cometen contra los indígenas, muchas veces sólo para divertirse. El punto culminante es su intento de violación de Wata-Wara. La consiguiente muerte de la protagonista desencadena una rebelión entre los indígenas, y la historia termina cuando estos últimos prenden fuego a la casa patronal.

3.1.2 El indigenismo de *Raza de bronce*

Bajo la poderosa influencia de algunas ideologías en boga a principios del siglo XX, como el darwinismo social, Alcides Arguedas, al igual que muchos otros de sus coetáneos, entiende los problemas sociales en términos de raza. De padres españoles, Arguedas pertenece a la capa más alta de la sociedad boliviana y, según Teodosio Fernández (1988b), en sus escritos, da pruebas de sentirse superior no sólo a los indios, sino también a los criollos de escasa preparación intelectual. Es cierto que *Raza de bronce*, a pesar de ser considerada como una de las novelas indigenistas más importantes del siglo XX, ofrece una visión en

parte negativa de los indígenas. Por ejemplo, en la primera parte de la novela, cuando muere uno de los viajeros ahogado en un río, los compañeros buscan su cadáver con el único fin de conseguir su dinero: "Se pusieron al trabajo, y a la media hora retiraron el cadáver de Manuno. La única preocupación de los dolientes fue ver si aún llevaba el rotobo de dinero" (Arguedas 1988:59). Otro ejemplo nos brinda la descripción de unos funerales durante los cuales los indios se emborracharon indignamente: "Volvían en grupos dispersos y todos estaban abominablemente ebrios" (Arguedas 1988:180); y: "Choquela, la viuda, ebria hasta la idiotez, iba en brazos de dos mujeres, casi a rastras. Había cesado de llorar y levantarse, pero no dejaba de lanzar su nota plañidera, ya ronca de tan gastada" (Arguedas 1988:180-181). También llama la atención el tono burlón del narrador en la descripción de la boda de Agiali y Wata-Wara:

> Agiali iba vestido de cholo: […]. Para disfrazarse mejor, se había hecho cortar al ras la melena ondulosa y abundante, y presentaba traza que a los ojos de sus paisanos era imponente y resultaba simplemente ridícula, porque siendo la primera vez que usaba tales prendas, no sabía la manera de llevarlas, y suplía su ignorancia andando tieso, erguido, con las manos enguantadas pendientes, rígidas, a lo largo del cuerpo (Arguedas 1988:210).

¿Por qué, si es cierto que Arguedas consideraba inmorales y ridículos a los indígenas, dedicó una novela a su defensa y sufrió, a causa de ella, la crítica de muchos de sus contemporáneos? Los críticos presentan respuestas divergentes. Mientras que Juan Albarracín Millán (1988) presupone una indignación moral de Alcides Arguedas, testigo del abuso de los indios por parte de los latifundistas, y concibe el indigenismo del escritor como el resultado de una simpatía por las ideas liberales antiesclavistas y en pro de la escolarización, Antonio Lorente Medina (1988) y Julio Rodríguez-Luis (1988) subrayan la visión negativa, "básicamente racista y elitista" (Rodríguez-Luis 1988:498), que Arguedas tiene del indio. A pesar de ello, observa Rodríguez-Luis, "Arguedas se va a preocupar seria, sinceramente, por la terrible condición del indígena toda su vida" (Rodríguez-Luis 1988:498). Según este crítico, la mayor parte del tiempo, Arguedas considera imposible la integración del indio a la sociedad moderna, aunque

> en momentos menos pesimistas, Arguedas ve al indígena como educable y adaptable a nuevas condiciones. De cualquier modo el indígena le merece, aparte de la cólera que le provoca su explotación, más respeto y hasta simpatía que el mestizo, al que detesta (Rodríguez-Luis 1988:499).

De manera interesante, Rodríguez-Luis advierte que, en realidad, Pantoja y sus amigos hacendados no son blancos sino mestizos:

> Creo que la explicación del aspecto denunciatorio de *Raza* y de la novela toda, pues resulta al cabo imposible deslindar el discurso narrativo de su intención, reside en la convicción de Arguedas respecto al cholo, a quien culpa de todos los males de su *enferma* patria. Pantoja, lo mismo que sus amigos los demás hacendados, son en realidad cholos aunque pasen por blancos (Rodríguez-Luis 1988:517).

Al igual que Rodríguez-Luis (1988), Teodosio Fernández (1988c) halla la explicación de la paradójica defensa de los indígenas en *Raza de bronce* en el odio que siente Arguedas por el "cholo" y sostiene que, a juzgar por su novela, el autor piensa que "el problema indígena puede interpretarse sobre todo como una consecuencia de las deficiencias morales derivadas del mestizaje, que para Arguedas significaba la confluencia de todos los defectos del indio y del blanco" (Fernández 1988c:525).

En la novela hay varios pasajes en los que el mestizo es desprestigiado y que apoyan la tesis del desprecio por el mestizo de Alcides Arguedas. A fin de cuentas, puede decirse que lo que a primera vista parece ser una defensa del indígena resulta ser una crítica contra un grupo étnico-social que, según el autor, es dañino a la sociedad.

3.2 Análisis

3.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización

La historia de *Raza de bronce* es narrada de manera cronológica por un narrador omnisciente. A lo largo de la historia, el narrador hace innumerables intervenciones de carácter ensayístico-ideológico comentando las lacras sociales. Por ejemplo, dedica varias páginas a la descripción de la opresión generacional de los indios y la desequilibrada distribución de tierras, resultado del mal gobierno del presidente Melgarejo. La disertación empieza de la siguiente manera:

> En todas las casas, de todas las bocas se elevó, en secreto, un coro de anatemas contra los criollos detentadores de esas sus tierras, que, por tradición, habían pertenecido a sus antepasados, y de las que fueron desposeídos, hace medio siglo, cuando sobre el país,

> indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo (Arguedas 1988:114-115).

Teodosio Fernández (1988a) señala en su estudio "Análisis estructural y estilístico de *Raza de bronce*: Texturas, formas y lenguajes" que la voz narrativa del relato no siempre toma distancia con respecto a la voz de los personajes, de modo que los parlamentos de estos últimos se convierten a veces en digresiones ensayísticas, que más bien parecen emitidas por el narrador. A su vez, en las digresiones, se oye claramente el eco de las reflexiones que el autor ha expresado en algunos escritos de carácter sociológico. Así, concluye Fernández, hay razones para creer que en *Raza de bronce*, los prejuicios emitidos por los hacendados sobre los indios son los prejuicios del mismo Arguedas. Un ejemplo sería cuando Pantoja, en la discusión que tiene con Suárez, dice lo siguiente:

> Y tú no conoces al indio, por dos razones principales. La primera, porque apenas hablas su idioma; la segunda, porque nunca has sido propietario.Y todos los generosos defensores de la raza se te parecen. […] Pero habla con los patrones y propietarios, con aquellos que andan en íntimo contacto con los indios, y no habrá uno, uno solo… ¿entiendes? uno solo, te digo, que no te jure que no hay raza más difícil, más cerrada a la comprensión y a la simpatía, más perversa, más solapada, más imposible que esta gran raza de los incas del Tahuantinsuyo. Los indios son hipócritas, solapados, ladrones por instinto, mentirosos, crueles y vengativos (Arguedas 1988:272).

Sea como fuere la verdadera concepción de los indígenas del autor, llama la atención el aspecto contradictorio e incoherente del discurso acerca del indígena en *Raza de bronce*.

A nivel global del relato, la focalización es externa. Normalmente, los hechos narrativos son percibidos desde fuera. No obstante, algunas veces hay una focalización desde dentro, lo cual aproxima al lector a los personajes.

3.2.2 Estructura del relato

La historia narrada en *Raza de bronce* sigue el esquema de confrontación esbozado por Suleiman (cf. cap. 1.1.2). Se relata el conflicto entre dos grupos antagonistas: indígenas y terratenientes. En el relato, los indígenas son representados principalmente por dos personajes: Agiali y Choquehuanka. Si Agiali es un joven vigoroso, caracterizado por una agresividad contenida, Choquehuanka, el viejo jefe de los indios, representa la prudencia y la sabiduría. Por el lado del terrateniente Pantoja se encuentran, aparte de este mismo, sus

amigos hacendados y el mayordomo Troche.

Siguiendo a Suleiman, el héroe del relato confrontacional suele abrazar, desde el principio hasta el fin, los valores considerados como positivos en la obra. Según ese criterio, el héroe indisputable de *Raza de bronce* no es Agiali, a pesar de ser quien aparece con más constancia en la novela, sino el personaje de Choquehuanka. Éste encarna al tipo del hombre sabio del pueblo (cf. cap. 1.1.3) y es el máximo representante de la vida tradicional indígena que choca con la modernidad en la obra.

3.2.3 Relato de la destrucción del idilio

Raza de bronce condensa el conflicto entre la vida indígena tradicional y la vida moderna "europeizada", y cuenta el proceso de desmoronamiento de esta primera. Principalmente, el mundo de los indígenas es presentado, en la novela, a través de algunos cuadros de costumbres (por ejemplo: los funerales, la boda), que representan las realidades fundamentales de la vida (cf. cap. 1.1.3). Otro elemento del relato que funciona como representante de la vida indígena es, como se ha dicho, el personaje de Choquehuanka. Él recuerda las generaciones anteriores que han labrado la misma tierra y que han experimentado las mismas cosas. También, los personajes de Agiali y Wata-Wara representan la continuación de una vida tradicional arraigada a la tierra natal. Sin embargo, esta vida, que se ha llamado aquí el idilio, no sobrevivirá los ataques del mundo no indígena: en el relato, el viaje de Agiali será el primer acontecimiento destructor; otros serán la llegada del patrón y de sus amigos a la hacienda, así como el abuso sexual de Wata-Wara por parte de Troche. El intento de violación de Wata-Wara por parte del grupo de los hacendados implicará el punto final del proceso de destrucción. De hecho, el fin del idilio es anunciado ya en la primera escena, en la que se menciona el viaje, la crueldad del hacendado y del administrador Troche, así como la cueva "embrujada", que será el lugar de la muerte de Wata-Wara.

3.2.4 Los personajes de la novela

Antes de emprender el análisis del único personaje femenino de interés en la obra, Wata-Wara, se describirá brevemente el resto del elenco, así como la distribución de los papeles entre personajes masculinos y femeninos.

Los personajes masculinos predominan en *Raza de bronce*; la mayoría de los personajes principales son masculinos, como el joven Agiali, el viejo líder

Choquehuanka, el terrateniente Pantoja, sus amigos, entre los que destaca Alejo Suárez, y el administrador Troche. Entre los personajes de primer rango sólo hay uno femenino, a saber, la joven indígena Wata-Wara. Aparecen otros personajes femeninos en el relato, como la madre de Agiali y la de Wata-Wara, así como las esposas de los personajes masculinos, pero son irrelevantes para la progresión del relato. En suma, los personajes femeninos tienen poca importancia en *Raza de bronce*, con la excepción de Wata-Wara, cuya condición de personaje principal la convierte en el centro de interés de este estudio. Al lado de Agiali y Choquehuanka, Wata-Wara es uno de los personajes retratados con más detalle. Además, aunque no aparezca con tanta frecuencia como, por ejemplo, Agiali, tiene una función primordial en la historia y aparece en ella de forma autónoma.

Breve presentación de los principales personajes masculinos

Como se ha visto, los principales representantes de las partes en conflicto son, en *Raza de bronce*, Agiali y Choquehuanka, por un lado, y Pablo Pantoja, por el otro.

Agiali es el personaje que aparece con mayor continuidad en el relato. Desempeña una función importante en la narración del dificultoso viaje al valle, y es de especial interés para el presente estudio por ser el novio-marido de Wata-Wara. En la descripción introductoria de Agiali se ofrece un testimonio de su fuerza: es un "mozo alto, ancho de espaldas y de vigoroso cuello" y de "expresión inteligente" (Arguedas 1988:9). El viaje al valle lo revela como el más fuerte e inteligente de los tres viajeros que acompañan al jefe de la expedición y, tras la muerte de este último, Agiali asume el liderazgo del grupo.

Agiali ama a Wata-Wara con intensidad pero también la pega, incapaz de controlar sus impulsos. En relación con los amos, empero, Agiali refrena la expresión de sus sentimientos. Su frustración se vislumbra en la descripción de su actitud ante los hacendados la noche del ataque:

> Su palabra calmosa y lenta su actitud de reposo, pero concentrada y misteriosa, su voz de inflexiones trémulas, como ahogada en lágrimas, produjo una emoción de indefinible angustia en los jóvenes (Arguedas 1988:336).

El personaje de Agiali presenta algunos rasgos contradictorios: es a la vez cariñoso y violento, hábil e inexperto, impulsivo y controlado. Con todo, en la historia, este personaje viene a representar la fuerza vengativa e indómita de los indígenas.

Entre los personajes indígenas de mayor relieve se encuentra asimismo el

viejo Choquehuanka. El narrador pone especial empeño en transmitir al lector la admiración y respeto que infunde en la gente el "jefe espiritual incontestable de la comarca" (Arguedas 1988:165) y lo hace por medio de descripciones del siguiente tipo: "De todo hacía Choquehuanka en la región: era consejero, astrónomo, mecánico y curandero. Parecía poseer los secretos del cielo y de la tierra. Era bíblico y sentencioso" (ibíd.). Incluso el enemigo Pantoja respeta a Choquehuanka; en una ocasión, le dice: "–Eres un viejo mañoso. Estás más fuerte cada día y puedes enterrarnos a todos" (Arguedas 1988:228). Prudente, Choquehuanka refrena el odio de la comunidad indígena hacia Pantoja porque guarda el recuerdo de un intento de rebelión fracasado. No obstante, tendrá una función primordial en el desenlace de la historia, ya que aprueba y planea el ataque final a la casa del patrón, ataque motivado por la muerte de su favorita Wata-Wara.

El personaje que representa el polo diametralmente opuesto a los indígenas de *Raza de bronce* es el terrateniente Pablo Pantoja. En la primera parte del libro, su figura proyecta una sombra sobre los indígenas, sobre todo cuando manda a Agiali y sus compañeros a hacer el dificultoso viaje. El narrador comenta que los indios consideran al joven Pantoja como aún más cruel que su padre:

> [E]l hijo conservó la herencia del padre íntegra y mantuvo al empleado [Troche]. Y pues vieron, a poco andar, que el joven Pantoja era aún más avaro y más cruel que el difunto, muchos buscaron *sayañas* en otra hacienda, y los demás, encariñados con su casa, resignáronse a sufrir todavía (Arguedas 1988:161).

El personaje de Pantoja sólo aparece de manera directa en la segunda parte de la novela y, a partir de su llegada a la hacienda, ofrece ejemplos continuos de crueldad; el narrador lo presenta como un personaje de rasgos sádicos. De ahí que la absoluta insensibilidad que manifiesta Pantoja después de matar a Wata-Wara resulte consecuente: "–Yo fui. No había otra manera de hacerla callar. Y le di con ganas, lo confieso" (Arguedas 1988:332).

Durante las ausencias de Pablo Pantoja, la hacienda está a cargo de Tomás Troche, el mayordomo. Las acciones y palabras de Troche descubren a un personaje codicioso y bruto. El narrador aprovecha cualquier ocasión que se le presente para relacionar la mezquindad de Troche con su condición de mestizo; así, por ejemplo, cuando alude a su cobardía: "Pero, como buen cholo, únicamente era audaz cuando estaba con sus amigos o contaba con el apoyo de alguien" (Arguedas 1988:160). Como lo ha hecho antes con otras mujeres indígenas, Troche obliga a Wata-Wara a prestarle servicios sexuales.

Para terminar la presentación de los personajes masculinos, se mencionará al

grupo de amigos de Pantoja. Con la notable excepción de Alejo Suárez, cuyo padre es "un acaudalado minero" (Arguedas 1988:219), los amigos son, al igual que Pantoja, hijos de hacendados. En el relato, no han sido objeto de retratos individualizados, con excepción de Suárez. Sensible, compasivo, franco y soñador, éste se distingue significativamente del resto. Desde el momento en que es introducido en la narración, apercibido de la crueldad de su huésped, Suárez se perfila como un defensor de los indígenas: "–¡No seas loco!... –le gritó con angustia el joven de la cabeza magullada y poniéndose de pie–. ¿Por qué les pegas, si ellos no tienen la culpa?..." (Arguedas 1988:216-217). El hecho de que Suárez sea menos violento que los demás lo convierte en blanco de la burla de los amigos, que lo llaman "poetilla" (Arguedas 1988:257), "tímida doncella" (Arguedas 1988:260) y "maricón" (Arguedas 1988:278). Al final de la historia, Suárez se niega a participar en la violación de Wata-Wara e intenta disuadir a sus amigos.[39]

3.2.5 Análisis del principal personaje femenino: Wata-Wara

Se acaba de mencionar que entre los personajes femeninos de *Raza de bronce*, sólo hay uno de función clave en el relato, a saber: Wata-Wara. Esta figura abre la narración y aparece luego en ciertos lugares, algunas veces como representante de las jóvenes indígenas, formando parte de un cuadro de costumbres (por ejemplo en la fiesta de novios y en la boda) y, otras, desempeñando un papel esencial para la progresión del relato. El último tipo de intervención tiene lugar en cuatro ocasiones, esto es: en la escena introductoria; en una escena en que es maltratada por su novio; en el reencuentro, tras abortar, con su novio que ha estado de viaje; y, finalmente, en la escena del intento de

[39] Hay varias razones para creer que Alejo Suárez es el álter ego del autor en la novela. El narrador lo representa como un personaje digno de simpatía que alza la voz en pro de los derechos del indio y que critica al sector mestizo. Sin embargo, Suárez no funciona como autoridad en el texto a causa de su ingenuidad, tanto en cuestiones políticas como literarias. Da pruebas de tener una concepción romántica del indio, algo que resta peso a sus ideas proindígenas. El narrador describe la postura idealizada de Suárez del siguiente modo: "Cojeaba, pues, del mismo pie que todos los defensores del indio, que casi invariablemente se compone de dos categorías de seres: los líricos que no conocen al indio y toman su defensa como un tema fácil de literatura, o los bellacos que, también sin conocerle, toman la causa del indio como un medio de medrar y crear inquietudes exaltando sus sufrimientos, creando el descontento, sembrando el odio con el fin de medrar a su hora apoderándose igualmente de sus tierras" (Arguedas 1988:295).

violación, acontecimiento que desencadena la rebelión indígena. A continuación se analizará al personaje de Wata-Wara a partir de las cuatro escenas mencionadas, con ayuda de las categorías analíticas presentadas en 1.4.2.

3.2.5.1 La escena introductoria

La primera escena cuenta cómo Wata-Wara, al pastorear un rebaño de ovejas, se da cuenta de que falta uno de los corderos. Buscando al animal, se ve obligada a entrar en una caverna que, según las creencias de los indígenas, está embrujada. Al salir corriendo del antro, encuentra a Agiali que lleva la oveja en su poncho. En ese momento es cuando Agiali le declara su intención de casarse con Wata-Wara, quien recibe la declaración con alegría. Sin embargo, los dos saben que antes de celebrar la boda, Agiali tiene que emprender el viaje que lo ha mandado hacer el terrateniente.

Además de presentar a los personajes principales, la primera escena anuncia el desenlace de la historia, por medio de la introducción de la caverna en el relato.

Caracterización directa

La primera marca de identidad de Wata-Wara es su nombre, que señala su "indianidad". La escena introductoria instala a Wata-Wara en el escenario del paisaje montañoso, del que viene presentado como parte integrante:

> De pie sobre un peñón enhiesto en la última plataforma del monte, al socaire de los vientos, avizoraba la pastora los flancos abruptos del cerro, y su silueta se destacaba nítida sobre la claridad rojiza del crepúsculo, acusando los contornos armoniosos de su busto (Arguedas 1988:5)

El texto continúa ofreciendo al lector la siguiente información sobre el personaje de la pastora:

> Era una india fuerte y esbelta. Caíale la oscura cabellera de reflejos azulosos en dos gruesas trenzas sobre las espaldas, y un sombrerillo pardo con cinta negra le protegía el rostro requemado por el frío y cortante aire de la sierra (Arguedas 1988:5).

En esta cita se subrayan dos aspectos en la descripción del físico de Wata-Wara: su fuerza y su atuendo típicamente indígena.

En cuanto a las cualidades interiores, la búsqueda de la oveja perdida le sirve al narrador de pretexto para clarificar que la pastora comparte con su comunidad

el miedo a la cueva que, según la creencia de los indígenas, es un lugar embrujado:

> Los *laikas* (brujos) de la región habíanla convertido en su manida, para contraer allí pacto con las potencias sobrenaturales o preparar sus brebajes y hechizos, y rara vez asomaban por allí los profanos. (Arguedas 1988:7).

La insistencia en el miedo supersticioso por la cueva es otra manera que tiene el narrador para enlazar al personaje de Wata-Wara con la cultura indígena.

Finalmente, se nos ofrecen algunos datos biográficos sobre el personaje de Wata-Wara: por ejemplo, se menciona que Agiali ha tenido miedo de pedirle la mano porque ella es de una familia más rica que la suya y porque es la predilecta del imponente Choquehuanka.

Discurso

En la primera escena, el discurso del personaje de Wata-Wara es sumario y escasean las expresiones de sentimientos. En cuanto a los pensamientos, las pocas veces que el texto los refiere, lo hace de modo indirecto, como en los siguientes ejemplos: "Agiali parecía preocupado, y ella creía conocer la causa de su congoja" (Arguedas 1988:10); "Lo notaba serio, callado, caviloso, y supuso que algo anormal le ocurría" (Arguedas 1988:12); y: "¡Al fin se le había declarado el mozo y le significaba su intención de desposarse con ella!" (Arguedas 1988:13).

El primer tema de la conversación que entablan Agiali y Wata-Wara es el antro; Agiali recuerda a la pastora que, hace poco, uno de los indígenas murió justo después de estar allí. Wata-Wara dice: "¡Pobrecito! El patrón fue malo con él" (Arguedas 1988:10). De ese modo, la cueva "embrujada" aparece relacionada con la maldad del patrón ya en la primera escena.

El segundo tema de conversación es el casamiento. La escasez de palabras de Wata-Wara así como la narrativización de sus pensamientos hace que sea el narrador omnisciente el que revela el estado de ánimo del personaje femenino. Por ejemplo, el narrador comenta que cuando Agiali le declaró su amor, Wata-Wara "inclinó la cabeza, confusa y casi aturdida" (Arguedas 1988:12). Tímida, a pesar de tener "el corazón palpitante de alegría" (Arguedas 1988:12), Wata-Wara le vuelve la espalda a Agiali. Cuando insiste el joven, Wata-Wara le habla "con voz más apagada aún, trémula de dicha inesperada y osando mirarle brevemente en los ojos, radiantes de la más pura alegría" (Arguedas 1988:12). Con todo, en relación con el tema del casamiento, los comentarios del narrador

nos hacen comprender que el silencio del personaje de Wata-Wara se debe a la timidez.

Acciones

La primera escena ofrece cierta información sobre el personaje de Wata-Wara mediante la representación de sus acciones. Su primera acción es la búsqueda del animal perdido. El narrador cuenta que Wata-Wara "se dirigió a las rocas" y que, allí, "[v]olvió a trepar a lo alto de una empinada roca, y desde esa atalaya tendió los ojos en torno" (Arguedas 1988:6). Al hacer que la figura femenina mire el paisaje montañoso desde una atalaya, se proporciona la imagen de un "ser de la naturaleza", y se trasmite la idea de alguien que goza de plena libertad. El hecho de que Wata-Wara trepe a lo alto de una cima es otra indicación de su fuerza y de su profundo conocimiento del ambiente. Pero, su familiaridad con el paisaje andino no impide que haya un lugar que teme más que otros: la cueva. El hecho de que venza su miedo al entrar allí para no perder a uno de los corderos indica que desempeña su labor, la de pastora, de manera concienzuda.

Focalización

El narrador focaliza la primera parte de la escena introductoria desde dentro: el personaje de Wata-Wara es quien percibe la caída de la noche y la falta de una oveja, y el lector conoce su miedo al antro. Sin embargo, cuando aparece el personaje de Agiali, la focalización tiene lugar desde fuera: el narrador cuenta cómo Agiali declara su amor a Wata-Wara, y describe las manifestaciones exteriores de la alegría de ésta.

3.2.5.2 La escena del maltrato

El segundo episodio en el que Wata-Wara interviene de manera significativa –el que escenifica la violencia de Agiali sobre su novia– describe lo siguiente: vuelto al pueblo después de su viaje, Agiali busca a Wata-Wara para concretar los planes de la boda. Al cabo de un rato de alegría por el reencuentro, el joven indio aborda el tema del administrador Troche. Provoca la confesión de Wata-Wara que, contra la voluntad de Agiali, ha ido a servir en casa del patrón mestizo. El indio se pone furioso y golpea a su novia.

En este episodio falta la caracterización directa de los personajes; los comentarios del narrador omnisciente conciernen sobre todo a las reacciones de

los personajes y a su estado de ánimo.

Discurso

El tema central del discurso del personaje de Wata-Wara en esta escena es el servicio en casa de Troche. Primero lúdica, de repente, la conversación entre Agiali y Wata-Wara se vuelve seria. El cambio de tono es subrayado por el narrador que comenta que, por primera vez durante el reencuentro, Wata-Wara mira a Agiali a los ojos: "La zagala suspendió su trabajo y miró por primera vez a su novio, fijamente. –Sí. Me hizo llamar el mayordomo, al día siguiente de tu marcha y tuve que ir" (Arguedas 1988:128-129). Cuando el novio quiere saber si Wata-Wara se ha acostado con Troche, ella no disimula: "–Sí –confesó con voz débil y lenta la pecadora" (Arguedas 1988:129). El hecho de que Wata-Wara, de ordinario tímida en relación con Agiali, no eluda la mirada de éste, subraya su voluntad de ser sincera.

Wata-Wara no emite palabra al recibir los golpes de Agiali; el narrador aclara que los recibe "con la mansedumbre de su perrillo" (ibíd.) y que, incluso, los toma como prueba de amor:

> La maltrecha no se movió de su sitio. Lloraba con la cabeza inclinada sobre el regazo, dulcemente, sin quejarse, lloraba de alegría, porque al conocer el enamorado su falta, no le había pedido su anillo, ni la despreció como una bestia del campo, y sus golpes, pocos y casi leves, revelaban su amor y su bondad (Arguedas 1988:130).

Al narrativizar de este modo las reflexiones del personaje, en vez de reproducirlas, el narrador crea una distancia entre personaje y lector.

Después del maltrato, Wata-Wara aprovecha el arrepentimiento de Agiali para explicarle que no ha ido a casa de Troche por propia voluntad. Esta vez, las palabras del personaje femenino vienen reproducidas en el texto sin la mediación del narrador:

> Me puso fuerza, y si no cedo, nos arroja de la hacienda, como a otros, sin dejarnos sacar la cosecha, o cuando menos, lo manda a mi hermano al valle para que inutilice sus bestias o vaya a morirse como el Manuno. Dicen, que a éste lo mandó porque no fue fácil su mujer… (Arguedas 1988:130-131).

La intervención citada se diferencia del resto en el sentido de que presenta de manera directa los motivos de Wata-Wara para actuar de cierta forma. Es más, aquí su palabra, de ordinario monosilábica, es detallada y apela a la razón de Agiali más que a sus sentimientos.

Acciones

Cuando Agiali encuentra a Wata-Wara a la vuelta del viaje, ésta está zurciendo una red de pesca. Se describe la ejecución del trabajo de la siguiente manera: "Había enganchado uno de los extremos en el dedo mayor de su pie, y los de la mano se movían ágiles con el manejo de las agujas enhebradas con hilo blanco" (Arguedas 1988:127). La mención de la tarea que lleva a cabo Wata-Wara, y de la manera experimentada de la que la realiza, es otra indicación de la adecuación de este personaje a su medio. También subraya la laboriosidad de la pastora, así como su saber ejecutar trabajos manuales.

Focalización

El acto de violencia hacia Wata-Wara es focalizado desde fuera pero, después, se profundiza desde dentro en la respectiva reacción de los dos personajes. Primero, el lector conoce las razones del enfado de Agiali desde el punto de vista de este último; luego, se adentra en las reflexiones de Wata-Wara. Ella se alegra de que Agiali no la rechace a pesar de que ella ha cometido lo que él considera un pecado. Tras la breve profundización en los pensamientos de Wata-Wara, el narrador omnisciente refleja, otra vez desde fuera, el diálogo entre los dos personajes, en el que Agiali pide perdón a su novia,.

Discusión sobre la escena del maltrato

Conviene subrayar que la representación de la violencia doméstica y del personaje femenino como sumiso, dócil e inclinado a la autoinculpación es frecuente en la literatura de fin de siglo (véase p. ej. Dijkstra 1986): de hecho se da en la obra de uno de los escritores más influyentes de la época, Émile Zola, que, a juzgar por varios testimonios, constituía la lectura preferida de Alcides Arguedas.[40]

¿Por qué motivo se escenifica el maltrato de Wata-Wara? Es probable que la escena pueda interpretarse a la luz de la pretensión realista del autor. Teodosio Fernández (1988c) aborda el empeño con el que Arguedas trata de describir fielmente el mundo indígena, incluyendo sus aspectos negativos. La agresión del

[40] En *Nana*, se describe la violencia doméstica que sufre Nana y la actitud sumisa de ésta ante su compañero sentimental: "Alors, poussé à bout, Montan lui allongea une gifle, à toute volée. La gifle fut si forte, que, du coup, Nana se retrouva couchée, la tête sur l'oreiller. Elle resta étourdie [etcétera]" (Zola 1997:249).

personaje del novio sobre la novia, a la que quiere, llama la atención sobre la frustración que siente Agiali, obligado a vivir bajo el régimen opresivo del patrón y de sus ayudantes. Después de oír la explicación de la novia, Agiali admite que ella no tiene la culpa, "pero a él, si pudiera, le comería el corazón…" (1988:131).

Como se ha visto anteriormente, la actitud del personaje femenino golpeado es comparada a la que suele adoptar el perro. Cabría prestar alguna atención a la comparación. Aunque es llamativa en la escena del maltrato, ese tipo de "animalización" no sólo afecta a Wata-Wara sino también a otros personajes indígenas de la novela. Pensamos, con Fernández (1988a), que es una estrategia que dista de ser casual: la alusión a los animales es una manera eficaz de representar al mundo indígena como inferior y posiblemente degenerado. Tal vez sea producto de la actitud ambigua ante los indígenas que ha mostrado Arguedas en otros lugares. Más adelante, en el estudio de *Huasipungo*, se verá repetida tanto la animalización de los personajes indígenas como el motivo de la mujer golpeada.

3.2.5.3 La escena del reencuentro

La tercera intervención del personaje de Wata-Wara sometida a análisis tiene lugar después de la vuelta de Agiali, que ha estado ausente para trabajar. El novio le ha mandado a Wata-Wara abortar el feto concebido en casa de Troche, con ayuda de una curandera. Tras el aborto, la joven indígena ha caído enferma pero, a pesar de su estado, se alegra de la visita de Agiali y resta importancia a su propia enfermedad. El propio acto de abortar no está representado en el texto sino que es sugerido en una conversación que tiene Agiali con su madre.

Caracterización directa

En el episodio del reencuentro, la descripción del personaje de Wata-Wara contrasta con la de la escena introductoria; los adjetivos que usa el narrador para calificarlo ahora connotan debilidad en vez de vigor. La enfermedad le ha conferido una belleza frágil. Se citará el pasaje que representa el reencuentro entre los novios:

> [Wata-Wara p]resentóse pálida, enflaquecida, transparente, y parecía blanca como la camisa que le cubría el busto; blanca, ojerosa. […] se le había aclarado el cutis y en la tersura de su rostro ovalado le brillaban extraordinariamente los ojos, grandes, negros, y expresivos (Arguedas 1988:207).

Es de notar que el narrador insiste en la blancura de la piel de Wata-Wara. La comentará también más adelante, comparando a Wata-Wara con las otras jóvenes indígenas en el día de la boda: "Parece más blanca que las otras y seguramente es la más bonita" (Arguedas 1988:246).

Además de describir detenidamente el aspecto físico de Wata-Wara, el episodio del reencuentro da lugar a varias calificaciones de su estado de ánimo: cuando Wata-Wara vuelve a ver a su novio, "un tinte rosa cubrióle las mejillas pálidas y una sonrisa dulce y alegre animó su rostro" (Arguedas 1988:207); y cuando Agiali le obsequia pan, Wata-Wara lo toma "con alegría glotona y desbordante" (Arguedas 1988:208). Las citas indican que Wata-Wara siente tanto timidez como alegría al volver a ver a su novio.

Discurso

En los encuentros con Agiali que preceden y suceden al aborto, Wata-Wara evita hablar de su propio estado, interesándose más por el novio. Sus palabras muestran que lo que ha acontecido en su entrevista con la curandera le da vergüenza:

> –¿Eres tú? No creí que vinieras tan pronto. Te vi llegar y venías con la madre; pero, ya ves… ¡no puedo! Y el rubor se hizo más intenso. –Dicen que has estado mal. –No sé. (Arguedas 1988:207).

Al restarle importancia a su propio estado, el personaje femenino no sólo da pruebas de timidez sino también de abnegación.

Focalización

El reencuentro entre los dos novios está descrito desde fuera por el narrador omnisciente. En ningún momento se adentra en la perspectiva de los respectivos personajes.

3.2.5.4 La escena del intento de violación

El último episodio en el que Wata-Wara desempeña una función clave es en el intento de violación por parte de los hacendados. Al igual que la escena introductoria, este episodio se abre con una descripción de Wata-Wara cuando está pastoreando su rebaño de ovejas en el monte. Del mismo modo que en la primera escena, la perspectiva es la de la joven pastora; el lector ve la majestuosidad del paisaje andino a través de sus ojos:

> Sobre el peñascal, cordón de rocas en la cima del cerro y fuertemente asida a la saliente de un pedrusco, Wata-Wara miraba, distraída, el menudo oleaje del lago, que parecía hervir. (Arguedas 1988:311).

El escenario respira tranquilidad, y el narrador anota la felicidad que siente Wata-Wara al pensar en el futuro junto con Agiali. No obstante, este ambiente se rompe cuando la pastora, de repente, atisba al patrón y a sus amigos que han salido de caza. Al verlos tiene miedo y se esconde, pero los hombres la descubren. Las palabras en torno al pájaro que acaba de matar Pantoja refuerzan el ambiente fatídico de la escena. El paralelismo entre la presa-pájaro y la presa-india se establece por medio del siguiente intercambio de palabras entre los hacendados:

> –¡Qué tiro, ché! ¡En la cabeza! –Te equivocas –se burló Suárez–; debajo de la cola. –Eso sólo tú, maula. Y volviendo a mirar el ave que tenía entre manos, añadió con íntimo gozo: –¡Qué presa! Por lo menos cambiaremos de carne. –La mejor presa es aquélla– dijo Valle señalando a la joven (Arguedas 1988:312).

Al final, Wata-Wara es llevada a la cueva "embrujada" y, cuando intenta escapar, alguien le da un golpe mortal.

Caracterización directa

El último episodio está conectado con uno anterior, de cierto interés porque añade algunos matices al retrato del personaje de Wata-Wara. Un día los hacendados están paseándose por el lago y ven por primera vez a Wata-Wara, que está en el agua recogiendo algas:

> De pronto, una voz clara, vibrante pero monótona, se elevó, rompiendo el silencio del lago adormecido; las notas uniformes se sucedían en lenta gradación, formando una especie de melopea triste y cansada. –¡Caramba! ¡qué linda india! –exclamó de súbito Suárez, que iba en cabeza, y su voz repercutió sonora en el espacio. Era Wata-Wara (Arguedas 1988:267-268).

En este pasaje, el personaje femenino se instala como objeto de las miradas de los personajes masculinos. La siguiente descripción del atractivo de la joven india, de fuerte matiz sexual, está hecha a partir de la percepción de los hacendados:

> Llevaba la joven desposada desnudos los fuertes y morenos brazos, y por entre la

> abertura de su camisa de tocuyo acabada de estrenar se le veían los senos, duros, prominentes, veteados por menudas venas azules y rematados por los pezones morenos. Las crenchas de su pelo le caían en desorden sobre las sienes, haciendo marco a su rostro curtido por el viento y por el sol; y sus grandes ojos negros, negros como el plumaje de ganso marino, garzos, expresivos, de cortas pestañas, brillaban limpios, como al través de fino cristal (Arguedas 1988:269).

Hasta ahora, las descripciones de Wata-Wara nos han proporcionado la imagen de una joven indígena fuerte, robusta y trabajadora. Ahora, en cambio, en medio del agua, se la presenta como una ninfa de atractivo erótico. De hecho, la descripción de la india en el lago parece obedecer al mismo esquema que el que se ve, por ejemplo, en una de las novelas emblemáticas del indianismo, *Cumandá o un drama entre salvajes*, del ecuatoriano Juan León Mera.[41] En la fiesta de las canoas de esta última novela, la heroína Cumandá, al igual que Wata-Wara en la escena en cuestión, está representada en un ambiente acuático y, del mismo modo que Wata-Wara, destaca por su hermosura; está descrita como poseedora de una "belleza superior a cuantas bellezas habían producido las tribus del Oriente" (León Mera 1967:54). Cumandá aparece como una "ninfa silvestre" (León Mera 1967:57).

Descrito como una ninfa, de acuerdo con el indianismo, el personaje de Wata-Wara, recogiendo algas en el lago, suscita los deseos de los hacendados.

Discurso

Como se ha anotado, el comienzo de la escena del intento de violación se parece a la escena introductoria: se presenta a Wata-Wara, tranquila y feliz, en el monte. Sólo cuando percibe a los hacendados cambia su estado de ánimo y le entra un miedo instintivo.

Los hacendados entablan una conversación con la pastora sobre el tiempo. Al explicarles lo que es el *kenaya*, las palabras de Wata-Wara son premonitorias: "Son esas nubes negras, y anuncian desgracias" (Arguedas 1988:313). El patrón le pregunta a Wata-Wara si tiene miedo, y la indígena contesta que sí: "A veces se tiene miedo sin saber por qué" (Arguedas 1988:314). Estas palabras subrayan la sensación de impotencia de Wata-Wara, sensación acentuada por el hecho de que no entienda lo que dicen los hombres que hablan en español.

---

[41] Recuérdese la distinción entre *indianismo* e *indigenismo*, tratada en el apartado 1.1.

Acciones

Si la escena del lago presenta a Wata-Wara como una ninfa, en el episodio del intento de violación, la descripción de su físico reanuda con la del comienzo. Vigorosa, forcejea con los hombres como un animal furioso:

> Probaron alzarla en vilo; pero ella, ágil y robusta, defendióse con las uñas, los dientes y los pies. Y a patadas, a mordiscos, a zarpazos que herían como garra de rapaz, hirió a uno; pero los otros excitados como bestias, innoblemente, la arrastraron al antro… (Arguedas 1988:317).

Como se ve, en la descripción de la lucha, el narrador vuelve a "animalizar" al personaje indígena.

Focalización

Se acaba de decir que el inicio del episodio del intento de violación es focalizado desde la perspectiva de Wata-Wara: el lector conoce, siempre por mediación del narrador omnisciente, las sensaciones de la pastora. A partir del momento en el que los hacendados toman contacto con ella, hay una focalización desde fuera; esto es, se registran las manifestaciones exteriores de los hechos narrativos.

3.3 Resumen y discusión

El nombre de "Wata-Wara" identifica al personaje analizado con el grupo indígena y lo distancia del grupo antagonista, en el que todos, como es de esperar, llevan nombres hispánicos. Del mismo modo, la descripción del físico de la protagonista femenina contribuye a identificarla con su grupo: tiene los atributos típicamente indígenas, como trenzas, sombrero y saya de lana.

En la primera y en la última escena del estudio, el personaje de Wata-Wara está descrito como una joven fuerte y vigorosa, familiarizada con la naturaleza y adaptada al paisaje serrano. En el episodio del reencuentro y en la escena del lago resaltan también otros rasgos: se describe a Wata-Wara como una belleza frágil y se insiste en la blancura de su piel. En la escena del lago aparece como una ninfa de fuerte atractivo erótico. Las dos líneas de caracterización de Wata-Wara se deben, a nuestro modo de ver, a una vacilación entre dos tendencias estético-literarias: la romántica y la realista.

Además de la caracterización de los rasgos exteriores del personaje, la representación de sus palabras y pensamientos proporciona información relevante. En general, sus parlamentos son breves y dan testimonio de un carácter sencillo y poco sentimental. En las escenas que representan conversaciones entre Wata-Wara y Agiali, ella da pruebas de timidez y de abnegación. Sin embargo, cuando se ve obligada a confesarle a su novio que ha hecho la *mita* en casa del mayordomo Troche, el personaje de Wata-Wara se revela franco y sincero. La explicación que le ofrece al novio de sus razones para desobedecerlo es el único lugar del texto donde este personaje desarrolla con cierta complejidad sus pensamientos y motivos. El discurso de Wata-Wara versa normalmente sobre temas prácticos (el cordero escapado, el viaje de su novio, la razón por la cual ha estado en casa de Troche). Desprovistas de toda ornamentación, sus palabras apenas expresan sentimientos y opiniones.

En lo que concierne a las actividades que realiza el personaje de Wata-Wara, se puede constatar que están relacionadas con la vida rural: pastorea un rebaño de ovejas, trepa a lo alto de los cerros, enmienda una red de pescar y recoge totora y algas en el lago para los animales. El narrador subraya la habilidad y el vigor con los que Wata-Wara lleva a cabo sus tareas, y acentúa así la imagen de una joven profundamente adaptada a la vida serrana, esto es, la vida indígena tradicional.

Algunas veces, notablemente en la primera y en la última escenas sometidas a análisis, el narrador focaliza el paisaje andino "junto con" la pastora. Esto subraya su importancia como personaje. A pesar de ello, Wata-Wara no deja de ser una figura unidimensional y estática. Con todo, se instala más quye nada como representante femenino de la cultura autóctona en el relato; el narrador pone empeño en describirla como un miembro típico de la comunidad indígena.

Sin embargo, como personaje tipo reviste varias funciones narrativas de gran relevancia. Primero, tiene la función de abrir la historia: la búsqueda del cordero es lo que pone en marcha el relato. Segundo, a lo largo de la narración, su personaje sirve para llamar la atención sobre el abuso de los amos (al hablar con Agiali sobre el viaje; al caer víctima del abuso sexual de Troche; al ser golpeada por su novio). Finalmente, su muerte es lo que desencadena la rebelión de los indígenas.

***

Además de las importantes funciones narrativas, Wata-Wara tiene una función simbólica: la pastora de *Raza de bronce* resulta ser el máximo representante del

idilio en camino de desaparición. Veamos en qué sentido.

En la primera escena, el personaje de Wata-Wara está representado en su entorno natal. Se lo describe cuando desempeña la tarea del pastoreo que, como se ha dicho, es la profesión predilecta de los personajes del cronotopo idílico. Se enfatiza su aspecto típicamente indígena y se subraya su familiaridad con el paisaje serrano, escenario de la vida en la comunidad indígena. Su "indianidad" también es enfatizada en la última escena estudiada, cuando se comenta que no entiende a los hacendados que hablan en español. Con todo, los episodios ponen de manifiesto un personaje íntimamente ligado al grupo indígena, a su tradición y a su entorno natural. Es más, la joven pareja de Agiali y Wata-Wara se instala en la narración como garante de la continuación de la vida indígena; la novela se abre con una escena que anuncia la inminente formación de una nueva familia, lo cual implica el relevo de otra generación que seguirá las huellas de las anteriores.

En esta línea de ideas, el abuso y el maltrato de los que Wata-Wara cae víctima son altamente significativos y expresan las dificultades que tiene el grupo autóctono; las afrentas constituyen amenazas al crecimiento y a la continuidad de la vida tradicional. Así, el abuso deshonesto de Troche contribuye indirectamente al desmoronamiento de la familia indígena en ciernes; el hijo sin nacer es un intruso llegado de la sociedad enemiga (no olvidemos que en este relato los mestizos pertenecen a ella, tanto como los criollos). El embarazo presenta al personaje de Wata-Wara como la víctima más concreta del mundo antagónico que, a través de Troche, incluso ha tomado posesión de su cuerpo. Finalmente, si el abuso de Troche, la violencia de Agiali y el arriesgado aborto pueden interpretarse como ataques no sólo al personaje femenino sino, en otro nivel, al idilio, su muerte puede verse simbólicamente como el punto final del proceso de destrucción de la vida tradicional indígena.

4 Los personajes femeninos de *Huasipungo*

4.1 Introducción a *Huasipungo*

Escrita por el ecuatoriano Jorge Icaza y publicada en 1934, *Huasipungo* es la novela paradigmática del indigenismo: crudamente realista, está exenta de los elementos románticos de las novelas que se acaban de estudiar. En cierto modo, la fama de *Huasipungo* ha eclipsado el resto de la obra icaciana, que comprende un gran número de cuentos, novelas y obras de teatro. La figura de Icaza ha llegado a encarnar la imagen del escritor indigenista pero, en el Ecuador, se lo considera sobre todo como uno de los fundadores de la literatura nacional: además de reflejar en su obra todas las categorías sociales –indios, cholos, criollos–, este autor describe los escenarios ecuatorianos de la ciudad y de la sierra, e introduce un lenguaje menos influido por los modelos literarios en boga que por la verdadera habla de la gente. La obra de Icaza no es un destello artístico aislado sino que forma parte del caudal de obras resultante de la llegada del realismo social al Ecuador. De acuerdo con esa corriente estética, se plasma en la narrativa de Icaza una clara visión socialista del mundo. No obstante, el mismo escritor elude definir su compromiso social en términos exclusivamente socialistas o marxistas, alegando que la defensa de las clases inferiores corresponde fundamentalmente a sus sentimientos humanitarios.[42]

---

[42] En una entrevista con Enrique Ojeda, Icaza da su visión acerca de la posible influencia marxista en *Huasipungo*: "creo que mi novela tiene influencia marxista, entendiéndose al marxismo como una doctrina filosófica humanista. Un sacerdote me dijo un día: usted no es marxista sino que sigue el cristianismo antiguo; éste proclamó la defensa de los de abajo, de los seres humildes y Cristo murió en la cruz para salvar a los humildes. Yo creo que como hombre de este siglo no debía dejar de conocer las teorías de nuestro tiempo y conozco el marxismo, el existencialismo, la psicología de Freud, etc. Tal vez estas doctrinas hayan influido en mis obras. […]. En cuanto al marxismo, debe haber influido porque en el momento en que se escribió *Huasipungo* había en las juventudes hispanoamericanas una gran fe en el marxismo de esa hora que se creía iba a salvar a la humanidad. […]. Por tanto no me asusta cuando una persona afirma que hay elementos marxistas en mi obra. También debe haber en ella elementos cristianos pues yo nací, me crié y eduqué en una sociedad completamente católica. A mi (sic) me enseñaron la religión y ésta debe haber quedado en mi

En *Huasipungo*, el autor retrata a los personajes indígenas con una crudeza naturalista que enfoca la fealdad y la miseria a las que éstos se ven abocados. Tanto el realismo de las descripciones de la vida indígena como el lenguaje monosilábico y malsonante de los personajes son elementos que chocaron a los primeros lectores; *Huasipungo* fue recibida con frialdad en el Ecuador de la época de su publicación, pero tuvo más éxito en otros países. Aunque se considera unánimemente como la novela más importante del indigenismo, *Huasipungo* sigue siendo objeto de discusiones, centradas, sobre todo, en su valor artístico.

Así, Jean Franco (1970, 1999) critica los retratos estereotipados de los personajes indígenas de *Huasipungo* y sostiene que Icaza imposibilita la identificación del lector con ellos. En la opinión de Franco, el autor deshumaniza a sus personajes:

> Dehumanization, in order to direct the reader's attention to the situation without involving sentimental responses, has often been used successfully. But in the case of *Huasipungo*, Icaza's attitude is too ambivalent either to arouse the reader's wholehearted sympathy for the characters or to allow him to see the central situation without emotional involvement with the characters. In other words, Icaza seems both to be asking us to sympathize with the Indian and at the same time to be depriving the reader of any desire to sympathize (Franco 1970:183-184).

Otros críticos, como Edwin Smith Baxter (1979), señalan en cambio que la descripción detallada de la degradación indígena causa un efecto de gran fuerza. En su criterio, la posibilidad del lector de identificarse con el personaje narrativo no es ninguna condición necesaria para comprender y apreciar los valores humanos considerados en *Huasipungo.*

A pesar de algunos juicios negativos, la mayoría de los críticos piensa que *Huasipungo* es una de las novelas hispanoamericanas más logradas, aunque no todos le reconocen el mérito de introducir un nuevo estilo, como sí hace Ferrándiz Alborz (1961). Este crítico alaba las innovaciones técnicas de la narración, así como su parentesco con el estilo bíblico: según él, *Huasipungo*,

---

espíritu: el amor al humilde ¿Cómo saben los que me acusan de comunista que esta ternura por los pobres nace del marxismo o del cristianismo?" (Icaza en Ojeda 1991:122-123).

[42] Teodosio Fernández aclara que *wassi* significa "casa" en quechua y punku, "puerta": el huasipungo era una "casa a la entrada", es decir, un "terreno que el latifundista cedía a los campesinos de la hacienda para que instalasen su vivienda y sus animales, y para que desarrollasen una agricultura de subsistencia" (Fernández 1994:39).

historia narrada con ira, es un "grito y clamor ante la indiferencia de Dios" (Ferrándiz Alborz 1961:40). Julio Rodríguez-Luis (1980) comenta el objetivismo y el valor antropológico de *Huasipungo*: la novela de Icaza refleja como ninguna la vida indígena del Ecuador de aquella época y también da testimonio del lenguaje usado por los indios del país. Rodríguez-Luis considera que "el feísmo" de la descripción del mundo indígena contribuye a la verosimilitud de la narración y a la eficacia del mensaje.

4.1.1 Breve resumen de la historia

Huasipungo cuenta el conflicto entre terrateniente e indios, dos grupos sociales individualizados en los personajes del hacendado Alfonso Pereira y del indio huasipunguero Andrés Chiliquinga.

El embarazo de la hija de Pereira, una soltera de diecisiete años, es el factor desencadenante de los acontecimientos: Lolita ha sido seducida por un "cholo" y sus padres desean impedir a toda costa que la noticia bochornosa trascienda a los círculos de la alta sociedad de Quito. Una inesperada propuesta del tío de Alfonso Pereira resuelve el problema: si Pereira facilita a una empresa norteamericana la explotación de la selva por medio de una carretera nueva, tendrá la posibilidad de mejorar su maltrecha economía y un pretexto para abandonar la capital con su esposa y su hija. Por esas dos razones, la familia Pereira se instala inesperadamente en el latifundio de Cuchitambo.

En la marcha hacia la finca, unos peones indios escoltan a los Pereira. Entre ellos está Andrés Chiliquinga, que destaca como el más hábil de todos; de ese modo, se anuncia el relevante papel que tendrá en la historia. Una vez instalado en el campo, Pereira inicia la construcción de la carretera, usando como peones tanto a la gente del pueblo como a los huasipungueros. A medida que avanzan las obras, los trabajadores se encuentran cada vez más exhaustos; menudean los accidentes y entre los indios hay varios muertos. El abuso del terrateniente causa descontento entre los obreros, pero sólo cuando los indios entienden que Pereira tiene la intención de derrumbar los huasipungos hay protestas organizadas y es Andrés Chiliquinga, cuya frustración ha aumentado debido a la muerte de su mujer, Cunshi, quien alza el grito de guerra. El terrateniente abandona Cuchitambo y, una vez llegado a la ciudad, pide socorro a los militares, que le ayudan a sofocar la rebelión.

4.1.2 El indigenismo de *Huasipungo*

A grandes rasgos, el indigenismo de *Huasipungo* sigue las líneas trazadas por los pensadores de orientación socialista tales como Mariátegui y Haya de la Torre. Así, el oponente de lo indígena, el terrateniente Pereira, es el típico explotador capitalista que, apoyado por la iglesia y el gobierno, y en connivencia con el liberalismo imperialista norteamericano, explota al indígena-obrero, cuya única salida es el sublevamiento. En la novela, las relaciones de poder entre indio y criollo se ven condensadas sugerentemente a través de la imagen del indio que sirve como bestia de carga al patrón en la marcha hacia la hacienda:

> Después de limpiarse en el revés de la manga de la cotona el rostro escarchado por el sudor y por la garúa, después de arrollarse los anchos calzones de liencillo hasta las ingles, después de sacarse el poncho y doblarlo en doblez de pañuelo de apache, los indios nombrados por el amo presentaron humildemente sus espaldas para que los miembros de la familia Pereira pasen de las bestias a ellos. Con todo el cuidado que requerían aquellas preciosas cargas, los tres peones entraron en la tembladera lodosa: -Chal… Chal… Chal… Andrés, agobiado por don Alfonso, iba adelante. No era una marcha. Era un tantear instintivo con los pies el peligro. Era un hundirse y elevarse lentamente en el lodo. Era un ruido armónico en la orquesta de los sapos y las alimañas: –Chaaal… Chaaal… Chaaal… (Icaza 2000:14).

Sin embargo, a diferencia del programa indigenista de los pensadores socialistas mencionados, y a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en *El mundo es ancho y ajeno*, *Huasipungo* no da ninguna muestra de nostalgia del *ayllu* como organización social, ni aborda la educación como medio para que la cultura indígena salga de su retraso degradante. Teodosio Fernández (1994) sostiene que el poco interés de Icaza y de otros escritores ecuatorianos por la comunidad incaica puede deberse al deseo de "fundamentar una identidad nacional distinta de la peruana" (Fernández 1994:39). La poca confianza que Icaza tiene en el comunismo incaico como una salida para el futuro se deduce de la representación anti-mítica y desengañada del indígena de *Huasipungo*.

Finalmente, cabría añadir que, siguiendo a Teodosio Fernández (1994), la escenificación del "cholo" en *Huasipungo* no es representativa de la totalidad de la obra de Icaza. Si, en la novela en cuestión, el personaje mestizo está descrito de manera estereotipada e incluso despectiva, en otras obras, Icaza se interesa especialmente por la psicología y por los problemas de ese grupo social.

4.2 Análisis

4.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización

Los acontecimientos de *Huasipungo* son contados por un narrador omnisciente. La focalización externa se hace ora desde fuera, ora desde dentro. El narrador tiene una marcada presencia en el relato pero, a diferencia de lo que ocurre en las novelas analizadas anteriormente, el narrador de *Huasipungo* no expresa sus preferencias en intervenciones de tipo ensayístico. Esto no impide, empero, que su discurso sea fuertemente valorativo. Un recurso del que se sirve a la hora de orientar las antipatías hacia los personajes criollos y mestizos es la ironía. Con respecto a los personajes indígenas, en cambio, el tono es respetuoso y serio. Como es sabido, la ironía puede usarse para aumentar la complejidad de una narración, ya que introduce un discurso polifónico que posibilita interpretaciones distintas y a veces contradictorias entre sí; pero también puede emplearse para conseguir el efecto contrario, esto es, para evitar ambigüedades. Esto último es lo que ocurre en *Huasipungo*: mediante la ironía y la burla, el narrador omnisciente crea una distancia entre el lector y ciertos personajes, presentando a estos últimos como antipáticos.

4.2.2 Estructura del relato

Al igual que *Aves sin nido* y *Raza de bronce*, *Huasipungo* obedece al esquema de confrontación (cf. cap. 1.1.2) Los dos antagonistas del relato son el hacendado, Alfonso Pereira, y los huasipungueros, representados sobre todo por el personaje de Andrés Chiliquinga. En medio se encuentra el grupo de los "cholos" que, en *Huasipungo*, son presentados como ayudantes de los criollos y, por lo tanto, como oponentes a los indígenas.

Al contrario de lo que ocurre en *Aves sin nido* y en *Raza de bronce,* la novela de Icaza carece de "héroe" en el sentido de que no existe ningún personaje que se alza moralmente sobre los demás y que sabe y puede más que otros.[43] El único personaje con el que se puede simpatizar plenamente es con Cunshi, la mujer de Andrés Chiliquinga. Sin embargo, la condición de víctima de este personaje impide que sea la "heroína" del relato.

[43] Cf. la definición del héroe en Hamon, 1977, páginas 150-167.

4.2.3 ¿Relato de la destrucción del idilio?

Al contrario de lo que sucede con los indígenas de las novelas anteriormente analizadas, los personajes de la novela icaciana viven ya en una profunda miseria, desprovistos de su identidad cultural; en términos bajtinianos, viven "expatriados". Lo único que los enlaza con la tierra natal es el huasipungo (un pedazo de tierra donde pueden construir una choza) que recibe el trabajador indígena a cambio de su peonada. Así, *Huasipungo*, obra profundamente pesimista, relata el último estremecimiento de una civilización prácticamente muerta. Es más, al contrario de las otras novelas del corpus, *Huasipungo* carece casi por completo de elementos narrativos que describen la vida indígena en términos positivos; la novela está exenta de nostalgia por el pasado precolombino. De ahí que no se preste a la lectura en clave idílica. Esto es, señala la opresión criolla y la subsiguiente deshumanización de los indígenas, pero no propone la vuelta hacia el pasado como alternativa para el futuro. En otro contexto, *Huasipungo* hubiera podido leerse como la última fase del proceso de destrucción del idilio. Sin embargo, no se encuentra suficiente fundamento en el texto para una tal interpretación.

4.2.4 Los personajes de *Huasipungo*

En el elenco de *Huasipungo* hay una clara preponderancia masculina, no sólo numérica sino también funcional. Entre los personajes masculinos destacan los dos protagonistas, Alfonso Pereira y Andrés Chiliquinga, y sus ayudantes: el cura, el teniente político Jacinto Quintana y el mayordomo Policarpio. Los personajes femeninos de mayor relevancia son las esposas e hijas de éstos: Blanca, la mujer de Pereira; Lolita, su hija; Cunshi, la compañera sentimental de Andrés; y Juana, la mujer del teniente político.

En general, los personajes femeninos no son sujetos independientes sino que aparecen en conexión con los personajes masculinos. No obstante su condición de personajes secundarios, dos de ellos revisten funciones importantes: como queda dicho, Lolita y Cunshi causan algunos de los acontecimientos decisivos de la historia (el embarazo de Lolita es el punto de arranque de la historia, y la muerte de Cunshi precipita la rebelión indígena). Existe asimismo en el relato algo que se podría calificar de personaje femenino colectivo, a saber, el grupo anónimo de mujeres indígenas que aspiran a ser nodriza en la casa patronal. Este personaje colectivo, que se expresa en forma de un coro de voces, está presente en dos escenas que condensan la relación entre las trabajadoras indígenas y los amos.

Breve presentación de los principales personajes masculinos

Alfonso Pereira es el primer personaje que aparece en la narración y los acontecimientos de la primera parte son narrados desde su punto de vista. En el *incipit* del relato, el terrateniente resulta incompetente y hasta ridículo: el texto da a entender que está al borde de la quiebra, y que ha sido deshonrado por su propia hija, que se ha quedado embarazada tras ser seducida por un mestizo. Pero si resulta risible al principio, a medida que avanza la historia, Alfonso Pereira se convierte en un personaje brutal y temible, que en su afán por volver a tener una situación económica holgada despoja a los indios de sus viviendas y de sus parcelas de tierra. Entre las medidas que toma el narrador omnisciente para presentar a este personaje se encuentra la representación de una serie de acciones en las que Pereira da pruebas de su brutalidad: destacan la violación de Cunshi, el aprovechamiento sexual de la esposa de su asociado y el abuso de los obreros indígenas a los que obliga a exponerse a riesgos mortales en la construcción de la carretera. A estos actos se suma su firme propósito de limpiar la finca de los huasipungos. El narrador se distancia del personaje de Pereira para trasmitir su desprecio por él; por ejemplo cuando describe la risible vanidad de la que da prueba el terrateniente cuando recuerda una "aventura" acontecida en la noche:

> Cuando se quedó solo, perdida la vista y la imaginación en la oscuridad infinita, arrimado a uno de los pilares del corredor, don Alfonso Pereira pensó muchas cosas de ingenuo infantilismo sobre lo que él creía una hazaña. Sí. La hazaña que acababa de realizar. Le parecía inaudito haberse levantado a media noche sólo para salvar sus sementeras –cosa y trabajo de indios–. ¡Ah! Pero su espíritu de sacrificio… Tenía para vanagloriarse en las charlas de su club, en las reuniones de taza de chocolate, en las juntas de la Sociedad de Agricultores (Icaza 2000:57).

No menos negativos son los retratos de los aliados de Alfonso Pereira, esto es, el cura y el teniente político; junto a ellos, el terrateniente forma un triángulo de poder, la famosa trinidad embrutecedora. El cura se caracteriza por su cinismo, codicia y corrupción moral. Participando activamente en el proyecto del latifundista, engaña a los feligreses para que contribuyan al negocio y, hacia el final de la narración, cuando Andrés Chiliquinga lo visita para arreglar el entierro de su mujer, el cura sabe sacar provecho de la desolación del indio, aumentando desmesuradamente el precio del servicio.

El último personaje del triángulo de poder es el teniente político, Jacinto Quintana, un mestizo que se deja arrastrar por los planes del terrateniente y del

cura. De la presentación que hace el narrador de este personaje se desprende que se trata de un hombre engreído y cínico:

> Al cholo de tan altos quilates de teniente político, de cantinero y de capataz, se le podía recomendar también como buen cristiano –oía misa entera los domingos, creía en los sermones del señor cura y en los milagros de los santos–, como buen esposo –dos hijos en la chola Juana, ninguna concubina de asiento entre el cholerío, apaciguaba sus diabólicos deseos con las indias que lograba atropellar por las cunetas–, y como gran sucio –se mudaba cada mes de ropa interior y los pies le olían a cuero podrido (Icaza 2000:25-26).

El teniente político demuestra una falta de integridad moral que lo convierte en el ayudante ideal del terrateniente y en un oponente peligroso de los indios.

El mayordomo Policarpio, mestizo, también ayuda al terrateniente en su explotación de los indígenas. Encarna la posición social intermediaria a la que son relegados en *Huasipungo* los "cholos": lacayo del latifundista, ejecuta las órdenes de éste con brutalidad y con total falta de respeto por los subordinados.

Todos los personajes que han sido presentados hasta ahora son oponentes de los indios; de hecho, en *Huasipungo*, estos últimos no cuentan con otro representante masculino individualizado que Andrés. Como queda dicho, su protagonismo es anunciado al principio del relato cuando los otros peones indígenas lo señalan como el más hábil: "¿Quién va primero? –El Andrés. Él sabe. Él conoce, pes, patroncitu" (Icaza 2000:13). A pesar de que este personaje es uno de los principales de la novela, el lector tiene poco acceso a sus pensamientos, y apenas se reproducen parlamentos suyos. Esto intensifica la impresión de sencillez y de brutalidad que causa el personaje. Efectivamente, el narrador hace hincapié en la faceta violenta del carácter de Andrés, escenificando el maltrato de Cunshi y advirtiendo que su hijo le tiene miedo a causa de sus ataques de rabia. Sin embargo, también presenta la ternura que siente el huasipunguero por su compañera. Con todo, el personaje de Andrés encierra una frustración que recae sobre los suyos; su ira refrenada hacia los patrones sólo estalla cuando, muerta Cunshi, ya no tiene nada que perder.

4.2.5 Análisis de los personajes femeninos

El personaje de Cunshi, primer centro de interés del presente análisis, aparece en tres episodios especialmente relevantes: el del maltrato por parte de Andrés; el de la violación perpetrada por Pereira; así como, al final de la novela, el episodio en el que los Chiliquinga, hambrientos, comen la carne podrida de una vaca que

los indios han encontrado muerta, lo cual lleva a Cunshi a la muerte por intoxicación.

Además de las escenas protagonizadas por Cunshi, se pretende analizar otras dos que escenifican la selección de una nodriza para el nieto de Pereira y que, de manera particularmente nítida, muestra la relación entre el grupo subalterno femenino y los patrones. En relación con el estudio de la selección de la nodriza, se abordará al personaje de doña Blanca, esposa de Alfonso Pereira. Con respecto a su hija, Lolita, hemos dicho que desempeña una función importante. Sin embargo, su presencia en el relato es demasiado reducida como para dedicarle un apartado. Finalmente, se analizará la representación del personaje mestizo de Juana, que protagoniza un episodio que relata su encuentro sexual con el patrón y con el cura.

4.2.5.1 Cunshi

4.2.5.1.1 La escena del maltrato

El personaje de Cunshi aparece por vez primera en la novela en una escena en la que es maltratada por su compañero y que desemboca en un acto sexual entre los dos.

Caracterización directa

En conjunto, el texto proporciona poca información sobre el personaje de Cunshi al lector: no está descrito su aspecto físico y apenas se encuentran notas biográficas sobre ella. Al principio del relato se sabe, empero, a través de los pensamientos de Andrés, que Cunshi vive con él desde hace dos años, y que significa para él un refugio de la dureza de la vida:

> Sí. Va para dos años de aquello. Burló la vigilancia del mayordomo, desobedeció los anatemas del taita curita para amañarse con la longa que le tenía embrujado, que olía a su gusto, que cuando se acercaba a ella la sangre le ardía en las venas con dulce coraje, que cuando le hablaba todo era distinto en su torno –menos cruel el trabajo, menos dura la Naturaleza, menos injusta la vida–. (Icaza 2000:23).

Se desprende asimismo que Cunshi es madre de un hijo pequeño, del que no se menciona la edad exacta pero que, a juzgar por otros datos de la historia, debe de tener dos años.

En lo que concierne a los nombres es de notar que, al contrario del protagonista masculino, Andrés, la figura femenina de más relieve en el relato lleva un nombre que la identifica con el grupo indígena.

Discurso

Cuando Cunshi oye que Andrés la está buscando, le contesta con voz "débil, asustada" (Icaza 2000:23) que está recogiendo leña. No protesta cuando Andrés la acusa de descuidar a su hijo y tampoco cuando el indio se abalanza sobre ella: "De un salto felino él se apoderó de la longa por los cabellos. Ella soltó la leña que había recogido y se acurrucó bajo unos cabuyos como gallina que espera al gallo" (Icaza 2000:24). El comentario sobre el susto de Cunshi, así como su falta de protesta contribuyen a pintar la imagen de una mujer sumisa.

Es más, el narrador omnisciente comenta que Cunshi no sólo se rinde ante la violencia de su compañero sino que incluso la aprueba: "Si alguien hubiera pretendido defenderla, ella se encararía de inmediato al defensor para advertirle, furiosa: 'Entrometidu. Deja que pegue, que mate, que haga pedazus; para esu es maridu, para esu es cari propiu…'" (ibíd.). Estos pensamientos, filtrados por el narrador, indican que Cunshi considera normal la agresividad y la violencia del hombre. Esa es la única ocasión en la escena del maltrato en la que se profundiza en la vida interior de Cunshi.

Los parlamentos del personaje de Cunshi son pocos y breves. Un ejemplo representativo de su manera entrecortada de hablar se da cuando Andrés la busca: "–Aaah. –¿Dónde estáis, pes? –Recugiendu leña" (ibíd.). Al igual que lo que ocurre con el lenguaje de otros personajes indígenas en *Huasipungo*, en el texto viene marcada la deformación fonética propia del español de Cunshi.

Al final de la escena del maltrato, el narrador describe cómo Cunshi y Andrés se unen en la penumbra de la choza sin intercambiar palabras, sino emitiendo quejidos y "ronquido de criminales ansias" (ibíd.). Sin hablar, disfrutan del "narcotizante olvido" (ibíd.) de las injusticias y de la humillación del mundo de fuera de la choza. La ausencia de palabras, reemplazadas éstas por quejidos y ronquidos, contribuye a deshumanizar a los personajes.

Acciones

En el episodio tratado aquí se representa a Cunshi llevando a cabo la tarea de recoger leña. Al representar esta actividad, el texto trasmite la imagen de una mujer laboriosa que aprovecha toda posibilidad de trabajar: "Desde los chaparros, muy cerca del huasipungo –donde la india, *aprovechando la última luz de la tarde*, recogía ramas secas para el fogón–, surgió una voz débil,

asustada" (Icaza 2000:23, el subrayado es mío).

Focalización

En esta breve escena, los hechos son focalizados alternativamente desde fuera y desde dentro. Esto último ocurre en un pasaje donde el lector llega a conocer la sensación de alivio que experimenta el personaje masculino al encontrar a su compañera: "No sabía si enternecerse o encolerizarse. Su hembra, amparo en el recuerdo, calor de ricurishca en el jergón, estaba allí, no le había pasado nada, no le había engañado, no había sido atropellada" (Icaza 2000:24). Sin embargo, en este episodio, los hechos narrativos no son focalizados desde la perspectiva del personaje femenino.

Discusión sobre el episodio de violencia doméstica

La violencia con la que Andrés trata a Cunshi resulta más llamativa cuanto que el narrador menciona que Cunshi es lo único bueno en la vida de Andrés: se ha visto que ella lo tiene "embrujado" y que, a su lado, la vida le resulta menos penosa. La violencia de Andrés hacia la única persona que le brinda un refugio existencial parece estar representada en el relato para revelar la miseria, tanto material como moral, a la que se ven relegados los indígenas como grupo.

La violencia de la que es víctima Cunshi también ha llamado la atención de la crítico Amalia Garzón (2003). Ella comenta lo contradictorio del comportamiento de Andrés, cuyo amor por Cunshi no impide que la convierta en víctima de su violencia. Garzón señala que la violencia doméstica es un tema recurrente en la obra de Icaza, tomado de la cultura popular:

> Este leitmotivo de amor tosco entre los indios que se pone de manifiesto en varias de las obras de Icaza obedece a una tradición popular apoyada por la frase "porque te quiero te aporreo" (Garzón 2003:83).

Garzón sostiene que, aunque el narrador aclara que el abuso de la mujer se debe a los celos y a la inseguridad del indio, falta en el relato la "explicación de tipo moral a la conducta abusiva del indígena con su mujer" (Garzón 2003:82). Sin embargo, la crítico encuentra en el texto una prueba de que el narrador considera a Cunshi como una víctima: "Después de sacudirla y estropearla, Andrés Chiliquinga, respirando con fatiga de poseso, arrastró a su *víctima* hasta el interior de la choza" (Icaza 2000:24, el subrayado es mío). La interpretación que Garzón hace de la escena es que la violencia doméstica forma parte del esfuerzo de Icaza por pintar la condición degradada de la vida indígena. La crítico

observa asimismo que Cunshi es "codificada" como una "especie de animal dócil que sucumbe ante la rudeza del marido" (Garzón 2003:83).

De acuerdo con Garzón, creemos que la representación de la escena del maltrato es parte de una estrategia de Icaza para promover un cambio social, llamando la atención del lector sobre la alarmante degradación social y moral del indio. También coincidimos con Garzón en lo que se refiere a la animalización de los dos personajes indígenas: el hecho de que el narrador hable de Andrés y de Cunshi en términos "animales" ("De un salto *felino* él se apoderó de la longa por los cabellos. Ella soltó la leña que había recogido y se acurrucó bajo unos cabuyos como *gallina* que espera al *gallo*"; Icaza 2000:24, el subrayado es mío) es parte del esfuerzo del narrador omnisciente por enfatizar el primitivismo de la vida indígena.

En cuanto al motivo de la violencia doméstica, *Huasipungo* presenta grandes semejanzas con *Raza de bronce*. Además, en *Huasipungo*, se vuelve a ver el mismo tipo de deshumanización, o "animalización", de los personajes que se veía en la novela boliviana.[44]

4.2.5.1.2 La escena de la violación

Después de haber salido por la noche para atrapar su ganado, Alfonso Pereira es invadido de una sensación de engreimiento y machismo que lo conduce a la habitación donde duermen su nieto y la nodriza, Cunshi.

Caracterización directa

Antes de la escena de la violación, se hace una de las pocas calificaciones de Cunshi por otro personaje que Andrés. Contenta de su selección de nodriza, doña Blanca la evalúa en términos positivos: "Le ha sentado bien la leche [al nieto]. Para qué se ha de decir lo contrario. Después de tanto sufrir. Buena… Buena es la doña –concluyó la esposa de Pereira" (Icaza 2000:55). La respuesta de Alfonso Pereira revela que tiene un interés erótico por la indígena:

---

[44] En *Raza de bronce*, las palabras: "Tú no tienes la culpa; pero a él, si pudiera, le comería el corazón" (1988:131) revelan la frustración que siente Agiali mientras que, en *Huasipungo*, la cita "No sabía si enternecerse o encolerizarse. Su hembra, amparo en el recuerdo, calor de ricurishca en el jergón, estaba allí, no le había pasado nada, no le había engañado, no había sido atropellada" (Icaza 2000:24) expresa la inquietud que siente Andrés de que le pase algo a su mujer mientras él está trabajando.

> –Sí. Muy buena… –dijo Alfonso disimulando un hormiguear burlón de su deseo sexual por la india, de su deseo que mantenía oculto y acechante– los senos pomposos, la boca de labios gruesos, los ojos esquivos, ¡oh! (Icaza 2000:55-56).

Discurso

En esta escena, el personaje de Cunshi no habla. En cambio, el lector tiene acceso a sus pensamientos y sensaciones. Éstos expresan su resignación y reflejan su desprotección. En el texto, las palabras humillantes de Pereira aparecen intercaladas en las reflexiones de Cunshi:

> ¿Gritar? ¿Para ser oída de quién? ¿Del indio Andrés, su marido? '¡Oh! Pobre cojo manavali' pensó Cunshi con ternura que le humedeció los ojos. –Muévete, india bruta– clamó por lo bajo Pereira ante la impavidez de la hembra (Icaza 2000:58).

A pesar de la escasez de palabras intercambiadas, la escena logra arrojar luz sobre la relación de poder entre ambos: las pocas palabras del hacendado dan prueba de su desprecio por la mujer indígena (dice que los indios son bestias y que constituyen una raza inferior), mientras que la ausencia de palabras de Cunshi ("¿Gritar? ¿Para ser oída de quién?") informa al lector de su sensación de impotencia.

Focalización

El inicio de la escena de la violación de Cunshi, lo describe el narrador omnisciente desde el punto de vista del personaje masculino. Pero, después, hay un cambio de enfoque y se percibe la situación desde dentro del personaje femenino. Se conocen, pues, los pensamientos resignados y la sensación de desamparo de Cunshi. El hecho de que el personaje femenino no pueda ver al violador, dada la oscuridad de la noche, intensifica la impresión de impotencia que causa:

> Sobre ella gravitaba, tembloroso de ansiedad y violento de lujuria, el ser que se confundía con las amenazas del señor cura, con la autoridad del señor teniente político y con la cara de Taita Dios. No obstante, la india Cunshi, quizá arrastrada por el mal consejo de un impulso instintivo, trató de evadir, de salvarse. Todo le fue inútil (Icaza 2000:58).

El narrador sigue relatando el acto adentrándose en las sensaciones del personaje

femenino. Describe cómo las "manos grandes e imperiosas del hombre la estrujaban cruelmente, le aplastaban con rara violencia de súplica" (Icaza 2000:58). La focalización desde dentro del personaje femenino hace que, en esa escena, el lector tenga mayor acceso a la vida interior de Cunshi que en el resto de las escenas de la narración.

4.2.5.1.3 La enfermedad y la muerte de Cunshi

Una noche, Andrés sale de la choza para desenterrar el cadáver de una vaca cuya carne podrida podrá satisfacer el hambre de su pequeña familia. Vuelve a la choza con un trozo de carne, y los dos adultos comen cada uno su ración mientras que el niño se duerme con la carne en la mano. Aquella noche, Cunshi se pone mala:

> Desde el primer momento a Cunshi le pareció más nauseabundo que de ordinario el jergón, más pobladas de amenazas las tinieblas, más inquieto el sueño. No obstante durmió: una, dos horas. Al despertar –por el silencio pasada la medianoche–, un nudo angustioso le apretaba la garganta, le removía el estómago, le crujía en las tripas (Icaza 2000:143).

A la mañana siguiente, el aspecto de Cunshi atemoriza a Andrés, y antes de salir a trabajar, se ve obligado a limpiar su lecho. Con crudo realismo se describe cómo lo ayuda el perro: "El animal llegó feliz y a una indicación del amo se acercó al jergón y lamió con su lengua voraz las piernas y las nalgas desnudas y sucias de la enferma" (Icaza 2000:147). Cuando Andrés vuelve a la choza para ver cómo está Cunshi, la encuentra con "los ojos extraviados, revuelto el cabello en torno de los hombros, casi desnuda, temblores de posesa en todo el cuerpo" (Icaza 2000:148). Al día siguiente, Cunshi muere.

Caracterización directa

En la descripción de la enfermedad de Cunshi, que le hace retorcerse y gritar, aparece uno de los pocos comentarios directos acerca de su carácter: "Como todo aquello era inusitado y estúpido en la timidez, en la debilidad y en la mansedumbre habituales de la india, Chiliquinga no se atrevió a soltarla de inmediato […] (Icaza 2000:149). Este comentario añade a los rasgos de carácter que ya se han encontrado en el personaje de Cunshi (la sumisión, la resignación) otros tres: timidez, debilidad y mansedumbre.

Discurso

Cuando Andrés vuelve a casa con la carne, Cunshi lo recibe con gratitud: murmura algunas palabras de agradecimiento, "con ingenua felicidad de sorpresa, a punto de llorar" (Icaza 2000:142). La mujer prepara la comida y, sentados en el suelo, "el indio, la longa Cunshi, el guagua y el perro –confianza y sinvergüencería de miembro íntimo de la familia–, saborean en silencio ante el espectáculo del asado" (ibíd.).

El silencio impuesto por el placer de comer es seguido de quejas y ayes. Enferma, Cunshi desvaría:

> –Nu… Nu, taitiquitu… Defendeme, pes… Cuidándome… Amparándome… Ayayay… Yu… Yu pobre he de correr nu más… Guañucta… Patrón pícaru… Nu, taitiquitu… Nu, por Taita Dius… Buniticu… Nu, pes… Ayayay… (Icaza 2000:147).

Otra vez, se ofrece un ejemplo de la brevedad y sencillez del lenguaje de Cunshi. El delirio da testimonio de su miedo al "patrón pícaro" y contiene una súplica de ser protegida.

Acciones

Al recibir la carne, Cunshi se pone a asarla en el fuego de la choza, trabajando "animosa y diligente" (Icaza 2000:142). El narrador comenta la habilidad de la indígena de la siguiente manera: "Con experiencia de buena cocinera, Cunshi cuidaba que no se queme la carne dándole la vuelta cada vez que creía necesario" (Icaza 2000:142). Después de comer, Cunshi prepara la cama y saca al perro. Las actividades del personaje femenino representadas en este episodio refuerzan la imagen de una mujer responsable que cuida de su hogar y de su familia.

Focalización

Como en las escenas anteriores, la focalización es externa. Sin embargo, el narrador se adentra primero en los dolores del personaje de Cunshi, y después en los de Andrés, describiéndolos desde dentro.

Es de notar que el texto privilegia la perspectiva del personaje masculino y, por lo tanto, profundiza más en el sufrimiento de Andrés que en el de Cunshi, a pesar de ser esta última la primera víctima de la enfermedad. No se profundiza en las reflexiones y los sentimientos de la moribunda mientras que se reflejan varias veces los pensamientos –"si pensamiento podía llamarse el grito de sus entrañas" (Icaza 2000:148)– y sentimientos de Andrés, sobre todo en su canto

fúnebre frente al lecho de muerte de Cunshi. Una tal elección de perspectiva ha llevado a la crítico feminista Amalia Garzón (2003) a sostener que *Huasipungo* es un relato androcéntrico, una observación irrefutable.

Resumen

Huasipungo carece casi por completo de descripciones del aspecto físico y de las cualidades interiores del personaje de Cunshi. Sin embargo, tanto sus acciones como su discurso, caracterizado por escasez de palabras y por un español deformado, revelan que sus rasgos principales son, de un lado, la timidez, la sumisión y la resignación tácita y, de otro, la responsabilidad y la diligencia a la hora de ejecutar las tareas domésticas. Aparece como alguien doblemente oprimido: no sólo el hacendado criollo abusa de ella sino que también lo hace su compañero para quien, paradójicamente, Cunshi significa lo único bueno en la vida.

La compañera sentimental del protagonista indígena es el personaje femenino de más relieve en *Huasipungo*. Aun así, aparece poco en el relato y cuando sí interviene, sus palabras y sus pensamientos aparecen filtrados por el narrador omnisciente. El personaje de Andrés también sirve de intermediario: el lector conoce a Cunshi ante todo a través de la percepción del protagonista masculino. Sin embargo, hay algunos lugares en la narración donde se llega a conocer la vida interior del personaje femenino, notablemente en la escena de la violación, en la que se representa a Cunshi con mayor proximidad que en otras ocasiones.

4.2.5.2 Doña Blanca

En este apartado se examinará la representación del personaje de doña Blanca, la esposa de Alfonso Pereira. El estudio de esta figura también ofrece la ocasión de abordar, de manera sucinta, a las mujeres indígenas que aspiran al empleo de nodriza. Con respecto a doña Blanca, se proporcionan algunos datos de interés dispersos en el relato, pero la escena más reveladora es la de la inspección de las aspirantes de nodriza.

Caracterización directa

En la escena de la selección de una nodriza no se ofrecen datos sobre el personaje de doña Blanca. Sin embargo, en otros lugares del texto, el narrador omnisciente la describe en tono de burla. Por ejemplo, hace hincapié en su informidad corporal ("Ña Blanquita de Pereira, madre de la distinguida familia,

era un jamón que pesaba lo menos ciento sesenta libras", Icaza 2000:13), y en su escaso poder de atracción a los ojos de su marido (es descrita como "esposa honorable poco atendida por el marido", Icaza 2000:16), quien evoca "con asco el cuerpo desnudo, deforme y pesado de doña Blanca" (Icaza 2000:57). Además, el narrador subraya su superficialidad al mencionar su gusto por los cotilleos en compañía de sus amigas de Quito.

Otro rasgo llamativo de este personaje es su independencia: se desprende del relato que doña Blanca lleva una vida hasta cierto punto desconectada de su marido, atendiendo la iglesia y yendo a fiestas con sus amigas. Su independencia se pone en evidencia cuando decide volver a la capital antes que su esposo.

Finalmente, el nombre de "Blanca" identifica de manera indiscutible a la esposa de Pereira como representante femenino del grupo criollo en la novela.

Discurso

Las palabras que emite el personaje de doña Blanca en la escena de la búsqueda de una nodriza revelan su falta de respeto por las indígenas. Por ejemplo, pregunta a una de las mujeres si tiene bastante leche; la mujer contesta que sí, pero al ver al hijo de la indígena, la patrona dice: "No parece. Enteramente está el chiquito" (Icaza 2000:31). El desprecio se manifiesta asimismo en el hecho de que los Pereira discutan ventajas y desventajas de las indias delante de ellas, emitiendo, en palabras del narrador omnisciente, "comentarios pesimistas" (Icaza 2000:31). El lenguaje del personaje de doña Blanca se distingue del de Cunshi, no sólo por ser un lenguaje de mando (por ejemplo: "–Levántate el rebozo" (Icaza 2000:30), sino que también porque el suyo es un español correcto que marca una posición social más alta.

Acciones

No sólo las palabras dirigidas hacia las indígenas ponen de manifiesto el desprecio de doña Blanca, sino que también lo hacen su mirada y sus manos examinadoras. Cuando se presentan las aspirantes al trabajo de nodriza, los Pereira las escudriñan con mirada penetrante: "Los patrones –esposa y esposo– miraron y remiraron entonces a cada una de las longas" (Icaza 2000:30). Las indígenas también son objeto del manosear de doña Blanca: "Pero doña Blanca, con repugnancia de irrefrenable mal humor que arrugaba sus labios, fue la encargada de hurgar y manosear tetas y críos de las posibles nodrizas para su nieto" (Icaza 2000:30). De esa manera, el narrador pone en evidencia la relación de poder entre los criollos, sujetos activos en la escena, y las indígenas, objetos pasivos.

En la representación de la escena, el narrador usa palabras que subrayan su toma de partido por las indígenas: doña Blanca es la encargada de "hurgar y manosear" (Icaza 2000:30) y examina a las indias "con repugnancia" (ibíd.). En cambio, el narrador describe con simpatía a la india examinada como alguien deplorablemente acostumbrado al trato injusto: "La india requerida, con temor y humildad de quien ha sufrido atropellos traicioneros, alzó una esquina de la bayeta que le cubría" (ibíd.). El representar a los personajes indígenas femeninos como objetos pasivos frente a la condición de sujeto de los personajes criollos es una manera de señalar la desprotección de los primeros. El relatar el destino trágico de la nodriza seleccionada, que pierde a su propio hijo y que desaparece de la historia, también es una manera de presentar a la india como una víctima y de enfatizar la maldad de los patrones.

Focalización

En la escena de la selección de nodriza la focalización es externa y los hechos son focalizados desde fuera.

Resumen

El personaje que viene a representar a las mujeres criollas en *Huasipungo* es doña Blanca. Su nombre y su lenguaje, un español correcto, también vienen a identificar a esta figura con el grupo criollo. El narrador toma distancias con ella, representándola como ridícula y poco atractiva. En relación con las mujeres indígenas, empero, resulta temible, debido a su actitud irrespetuosa.

La escena que representa la selección de una nodriza para el nieto de doña Blanca parece tener como objetivo el llamar la atención sobre la explotación de los cuerpos de las mujeres indígenas (en este caso, la leche) para la satisfacción de los criollos.

4.2.5.3 Las obreras indígenas – un personaje colectivo

La primera nodriza desaparece cuando se entera de la muerte de su hijo, al que ha tenido que abandonar al ser empleada en la casa patronal. Los Pereira tienen que buscar a otra y confían la tarea al mayordomo Policarpio. Éste encuentra a un grupo de mujeres indígenas trabajando en un campo de patatas. Al ver a los niños, el mayordomo constata que la leche de las mujeres no vale: "–Ni uno robusto. Toditos un adefesio. La niña Blanquita no ha de querer semejantes porquerías" (Icaza 2000:34). A pesar de los insultos del mayordomo, las mujeres

lo adulan para que las contrate. El narrador cuenta que para atraer la atención del mayordomo, intentando demostrar que son lo suficientemente robustas, algunas de las mujeres se desnudan delante de él: "Otras en cambio, sin ningún rubor, sacáronse los senos y exprimiéronles para enredar hilos de leche frente a la cara impasible de la mula que jineteaba el mayordomo" (Icaza 2000:35).

El narrador recurre a algunas estrategias de representación para convertir las mujeres indígenas en un personaje colectivo. Por ejemplo, las hace comentar los sucesos en coro. El acento de la voz colectiva, ora indignada, ora suplicante, refleja su estado de ánimo. La súplica del coro se percibe en el siguiente ejemplo, que presenta el deseo de convencer al mayordomo de que los niños estén bien nutridos: "–Vea, patroncitu. –Vea, no más, pes. –El míu… –El míu tan… –El míu ga nu parece flacu del todu" (Icaza 2000:35). Cabría mencionar que no solamente las obreras indígenas constituyen un personaje colectivo, sino que este tipo de personaje aparece también en otros lugares de la narración, por ejemplo al final de la historia, cuando los huasipungueros, anónimos, forman un coro inquieto y desorientado que suplica a Andrés Chiliquiniga que él organice un contraataque contra Alfonso Pereira.

Aparte de describir las duras condiciones de trabajo del personaje colectivo que forman las obreras indígenas, el narrador aborda la situación de sus hijos. Por ejemplo, se detiene ante la pasividad de uno de los niños enfermos:

> En síntesis de dolor y de abandono, un longuito de cinco años, poco más o menos -acurrucado bajo el poncho en actitud de quien empolla una sorpresa que arde como plancha al rojo–, después de hacer una serie de gestos trágicos, enderezó su postura en cuclillas, y, con los calzones aún chorreados, volteó la cabeza para mirar con fatiga agónica una mancha sanguinolenta que había dejado en el suelo. Luego dio unos pasos y se tumbó sobre la hierba, boca abajo. Trataba de amortiguar sus violentos retortijones de tripas y de nervios que le atormentaban (Icaza 2000:34).

De esa manera, se señalan las consecuencias nefastas del abandono y de la malnutrición de los niños, resultado de la explotación de las obreras.

Tanto el relato de la primera nodriza como la descripción de las condiciones del personaje colectivo de las trabajadoras indican que las indias están obligadas a descuidar a sus propios hijos, e incluso a verlos morir, prestando servicios a los criollos.

4.2.5.4 Juana

Para terminar, se analizará un episodio protagonizado por el personaje de Juana,

mestiza y esposa del teniente político Jacinto Quintana. Juana aparece varias veces en la historia: primero, cuando Alfonso Pereira visita al teniente político inmediatamente después de su llegada a Cuchitambo; luego, cuando tanto el cura como el terrateniente llegan a su casa para hablar de negocios con su marido; y, finalmente, figura puntualmente en el relato desempeñando su encargo de proveer a los obreros de alcohol, para que no se quejen de las malas condiciones de trabajo en la construcción de la carretera. La segunda intervención es la más interesante a efectos de este estudio, por ser la más reveladora con respecto al carácter y al papel de Juana.

La escena del acto sexual entre Juana, el terrateniente y el cura

La visita de negocios del terrateniente y del cura en casa de su amigo Jacinto Quintana es el preludio a la escena en la que Juana engaña a su marido. Terrateniente y cura se emborrachan, y cuando sale el anfitrión para conseguir más alcohol, los dos visitantes se aprovechan de la mujer de su amigo. Una mirada revela que a ambos se les ha ocurrido la misma idea –se miran "con una extraña sonrisita cómplice" (Icaza 2000:70)– y salen juntos a la cocina donde encuentran a Juana. El terrateniente, descrito como el más audaz de los dos hombres, es el primero que seduce a Juana y, justo después, lo hace también el cura.

Caracterización directa

Al contrario de lo que ocurre con los otros personajes femeninos, Juana es introducida en el relato mediante una descripción detallada de su aspecto físico:

> Casi siempre la mujer –apetitosa humildad en los ojos, moreno de bronce en la piel, amplias caderas, cabellos negros en dos trenzas anudadas con pabilos, brazos bien torneados y desnudos hasta más arriba de los codos– aparecía por una puerta lagañosa de hollín que daba al corredor del carretero, donde había un poyo cargado de bateas con chochos, pusunes y aguacates para vender a los indios (Icaza 2000:26).

Además de introducir a este personaje como una mestiza atractiva, el narrador describe la manera familiar e íntima con que el terrateniente la trata: "[…] Pereira agradecía a Juana propinándole uno o dos pellizcos amorosos en las tetas o en las nalgas" (Icaza 2000:26-27). La sospecha del lector de que los dos ya se conocen íntimamente es confirmada en el episodio analizado aquí.

Discurso

Al recibir al terrateniente en su casa, Juana se empeña en darle gusto. Descrita como "zalamera" (Icaza 2000:62), le ofrece a Pereira un plato lleno de manjares, "con fingida humildad" (ibíd.), y sus palabras revelan una actitud servicial: "Para que se pique un poquito, pes" (ibíd.); "¿Quiere un poquito de chicha? […]" (Icaza 2000:63); "Una copita para abrir la boca también ha de querer" (ibíd.).

Juana responde de manera ambigua a las propuestas sexuales del patrón. Por un lado, en contacto con Pereira, su rostro tiene una expresión "llena de picardía" (Icaza 2000:62). Por otro lado, vacila al encontrarse de nuevo con las falsas promesas del terrateniente. Juana se queja: "Ha de ser lo mismo que otras veces" (Icaza 2000:71); "Hasta pasar el gusto no más. Ofrece… Ofrece…" (ibíd.). Se opone verbalmente al acto sexual al tiempo que se entrega físicamente. Su actitud equívoca se refleja en el siguiente pasaje del texto:

> –Entonces… ¿Qué fue lo que dijo, pes? ¿Qué fue lo que prometió, pes? –¡Ah! –exclamó Pereira y murmuró algo al oído de la mujer, que a esas alturas del diálogo amoroso se hallaba acostada en el suelo, boca arriba, los follones sobre el pecho, las piernas en desvergonzada exhibición (Icaza 2000:71).

Las reflexiones del personaje femenino durante el coito son narrativizadas por el narrador:

> Siempre ella fue débil en el último momento. ¿Cuántas veces no se prometió exigir? Exigir por su cuerpo algo de lo mucho que deseó desde niña. Exigir al único hombre que podía darle: lo que le faltaba para sus hijos, para su casa, para cubrirse como una señora de la ciudad, para comer... Él nunca cumplió... ¡Nunca! No obstante, le hizo soñar (Icaza 2000:72).

Esa discusión interior, trasmitida por el narrador, permite cierto acercamiento al personaje de Juana, y explica en parte sus motivos.

Después del acto sexual, el narrador comenta que, primero, Juana se levantó del suelo "sin muchos remordimientos" (Icaza 2000:72) pero que, acto seguido, cuando se percata de su hijo menor, que ha estado observando la escena, "sintió una vergüenza más profunda que el posible remordimiento, más pesada que la venganza que podía hallar en su marido" (Icaza 2000:73).

Acciones

En el relato, el personaje de Juana es representado o bien trabajando o bien

sirviendo: “Al llegar a la casa del teniente político [Alfonso Pereira], Juana expendía como de costumbre en el corredor guarapo y treintaiuno a una decena de indios que devoraban y bebían sentados en el suelo” (Icaza 2000:61). Una vez llegado el patrón, Juana se ocupa de hacerle sentirse a gusto, sirviéndole comida y bebida. Más tarde, también satisface los deseos sexuales tanto del terrateniente como del cura. Sus actividades apuntan a la misma meta: una vida más acomodada. Todo lo que hace Juana revela un deseo de ascender en la escala social.

Focalización

En su totalidad, la escena es focalizada desde fuera por el narrador, que registra todos los movimientos de los personajes.

Resumen

La mestiza Juana es el personaje femenino retratado de manera más detallada en *Huasipungo*. Descrito como físicamente atractivo, este personaje da pruebas de una moral dudosa, y sus acciones son motivadas por el mero interés: sus experiencias anteriores hacen que desconfíe en las promesas del hacendado pero, al mismo tiempo, no deja de esperar que, esta vez, será distinto. La introducción en el relato de la mirada del niño, símbolo de la inocencia que le recuerda a Juana lo inmoral de su práctica, así como sus vacilaciones antes del acto, matizan algo el retrato de este personaje, e impiden que aparezca como una mujer del todo desprovista de escrúpulos.

4.3 Resumen y discusión

En líneas generales, los retratos de los personajes femeninos en *Huasipungo* son esquemáticos. La calidad de compañera del protagonista convierte a Cunshi en el personaje femenino de mayor importancia en el relato. A pesar de ello, tiene un papel secundario y su caracterización en el texto es exigua. La información que trasmite el texto sobre Cunshi crea la imagen de una mujer tímida y sumisa que, a pesar de la pobreza, ejerce sus tareas domésticas de manera responsable y hábil. Es de notar que Cunshi aparece principalmente asociada con el hogar. Éste, sin embargo, no le brinda un refugio; al contrario, la esfera doméstica es el escenario de la violencia de su compañero. Salida del círculo hogareño para trabajar en casa de los Pereira, también cae víctima de la violencia, esta vez del hacendado. La mayor parte del tiempo, se conoce a Cunshi a través de los

pensamientos del personaje de Andrés, o a través de un discurso narrativizado. En una ocasión, empero, hay un mayor acercamiento a la figura femenina, a saber: en la escena en la que es violada por Pereira. En este episodio, sus sensaciones son reflejadas mediante un discurso reproducido. Con todo, Cunshi es un personaje unidimensional que no sufre alteraciones a lo largo de la historia, y no se profundiza sino brevemente en su vida interior.

Doña Blanca, ridícula y mandona, tampoco es un personaje complejo y no se profundiza en su psique. Lo mismo puede decirse de las nodrizas. El único personaje que sale de este esquema es Juana: el narrador no sólo se detiene en la descripción de su aspecto físico, sino que también se adentra en sus reflexiones, representando su vacilación con respecto a las intenciones del patrón. La escena más reveladora acerca del carácter de Juana es la del acto sexual con el terrateniente y el cura, en la que actúa movida por el deseo de ascenso social.

A pesar del retrato algo más matizado de Juana, puede concluirse que los personajes femeninos de *Huasipungo* aparecen subordinados a la acción, siendo representantes de diferentes clases sociales, determinadas éstas por el origen étnico. De ahí que, en la novela, existan diferencias significativas en la manera de representar a los personajes femeninos dependiendo de su pertenencia étnico-social. Inmersos en una profunda miseria, tanto el personaje de Cunshi como las trabajadoras indígenas tienen una dimensión trágica y son descritos con compasión. En cambio, el personaje de doña Blanca es tratado en tono de burla, y el de Juana es representado como una mujer hipócrita de moral cuestionable.

Al comparar la representación de Cunshi con la de Juana, se ve que la violación de Cunshi obedece a una estructura sencilla y transparente, en la que no caben dudas sobre la condena que el narrador hace del acto del terrateniente. En cambio, la escena en la que Pereira se aprovecha sexualmente de Juana es más compleja: el narrador describe a un personaje femenino predispuesto a la seducción, a pesar de que recuerda las decepciones de antaño. De ahí que dé la impresión de ser, por un lado, hipócrita e interesado y, por otro, víctima de las mañas de los personajes masculinos de posición social más alta. En el relato, el personaje de Juana, mestizo, encarna ciertos valores negativos, como la falsedad y la codicia. Cunshi aparece, en cambio, como una mujer íntegra y humilde; es el único personaje plenamente simpático de la novela.

***

A pesar de que no leemos *Huasipungo* como un relato de la destrucción del idilio, el personaje de Cunshi presenta rasgos del tipo de personaje que se ha

llamado aquí el “idílico” (cf. cap. 1.1.3.1). Así, aparece como el factor unificador de la familia Chiliquinga: cuida del hogar y de su hijo, y crea en la miserable choza un refugio para su compañero, factores ambos que hacen posible el crecimiento de la familia. Cabe recordar que el narrador comenta que los amos hubieran preferido que Andrés se casara con una chica de la hacienda para que así aumentara la mano de obra disponible: desafiando a los patrones, se apareja con Cunshi, y elige así una vida auténticamente indígena. En este sentido, el personaje de Cunshi viene a asociarse con el deseo de libertad.

El maltrato y la violación que sufre Cunshi indican el desmoronamiento de la vida alternativa de signo indígena, y su muerte cierra la puerta a ella de modo definitivo, poniendo fin al crecimiento de la familia india.

5 Análisis de *El mundo es ancho y ajeno*

5.1 Introducción a *El mundo es ancho y ajeno*

Entre las novelas indigenistas "ortodoxas", *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría es probablemente la más leída. La obra cuenta la historia de la ficticia comunidad de Rumi, cuya existencia se ve constantemente amenazada por un hacendado que quiere aumentar la extensión de sus tierras. En la novela de Alegría, miembro del APRA, el *ayllu* aparece como la base de una sociedad igualitaria. Sin embargo, al mismo tiempo, la novela muestra los problemas que plantea la comunidad indígena como forma social en la modernidad.

El mundo es ancho y ajeno abarca un largo período de tiempo y presenta al margen de la narración principal varias historias intercaladas, además de una amplia galería de personajes. A nivel del contenido, hay varios elementos en la novela de Alegría que dan testimonio de lo que Ángel Rama ha llamado una identidad indígena "aculturada"; con palabras más simples, podría decirse que los personajes indígenas de *El mundo es ancho y ajeno* son "menos indios" que los de *Raza de bronce* y de *Huasipungo*. Mario Vargas Llosa expresa la misma idea cuando afirma que los indígenas de *El mundo es ancho y ajeno* figuran "más como pobres que como indios" (Vargas Llosa 1996:117), y menciona que la comunidad de la novela incluso cuenta con miembros mestizos. Por ejemplo, Benito Castro, el último alcalde de Rumi, es un mestizo de ideas modernas que intenta erradicar algunas de las concepciones tradicionales y supersticiosas que, según él, frenan el progreso de la comunidad. Con todo, Vargas Llosa califica el espíritu de la novela de Alegría como "mestizo", y concluye:

> Los comuneros pueden ser indios en un sentido racial, pero no lo son culturalmente, pues su lengua y sus costumbres se confunden con las de los mestizos, y cuanto los rodea tiene también el sello de la fusión y aclimatación de lo propio y lo importado, desde los animales (toros, caballos) hasta los cultivos (el trigo), y las bebidas (el cañazo, el pisco). Pero, sobre todo, porque a diferencia de lo que ocurre en las novelas de Arguedas, el mundo indio no aparece aislado, ni enfrentado étnica y culturalmente al del blanco, sino entreverado con él de manera irreversible (Vargas Llosa 1996:117-118).

De acuerdo con Vargas Llosa, el ideal de Alegría, reflejado en *El mundo es*

ancho y ajeno, es el de "un Perú cholificado" (Vargas Llosa 1996:119) donde puedan coexistir varias culturas.

En conjunto, la crítica ha tratado favorablemente *El mundo es ancho y ajeno*. Muchas veces la novela ha sido comparada con *Huasipungo*; por ejemplo, Julio Rodríguez-Luis (1980) ha señalado la superioridad técnica de Alegría y ha indicado como méritos el acierto lírico y la caracterización de los personajes. El crítico Fernando Alegría subraya asimismo el avance con respecto a la caracterización de los personajes en comparación con *Huasipungo*: "Lo sorprendente en la novela de Ciro Alegría es la calidad humana de sus indios: estoicos, reflexivos, dignos, ofrecen un agudo contraste con los indios de la novela ecuatoriana" (Alegría 1986:230). Jean Franco (1970) ha juzgado *El mundo es ancho y ajeno* como el intento más serio de penetrar la mente del indígena peruano junto con las novelas de José María Arguedas.

5.1.1 Breve resumen de la historia

El hilo conductor de la voluminosa novela *El mundo es ancho y ajeno* es el relato del conflicto sobre la tierra que mantienen los comuneros indígenas de Rumi y el latifundista Álvaro Amenábar. Por medio de un proceso jurídico falseado, éste logra adueñarse de los terrenos que han sido labrados por los indios desde tiempos inmemoriales. La muerte del pacífico alcalde Rosendo Maqui parece poner fin a la historia de Rumi, pero, tras algunos años de vagabundeo, el hijastro de Rosendo, Benito Castro, vuelve a la comunidad y es elegido alcalde. Éste reclama la tierra perdida recurriendo a las armas, pero el intento de recuperar Rumi es desbaratado finalmente por el hacendado. Si el conflicto entre comuneros y terrateniente constituye la historia principal, varias digresiones e historias secundarias intercaladas amplían la narración.

El personaje central de la historia de *El mundo es ancho y ajeno* es Rosendo Maqui. El relato se inicia cuando éste, caminando por el monte, se cruza con una serpiente. Esto, según sus creencias, constituye un mal augurio. El viejo alcalde sabe que la única manera de conjurar la mala suerte es matando la culebra pero ya no es lo suficientemente ágil como para hacerlo. Esta primera y significativa escena anuncia el triste destino de la comunidad. El conflicto que constituirá el hilo conductor de la novela se anuncia cuando el hacendado exige a los indígenas que presenten documentos para probar su derecho a la tierra. Rosendo Maqui nombra como apoderado al abogado Bismarck Ruiz, y el conflicto se pone en marcha.

El segundo suceso de la trama principal de *El mundo es ancho y ajeno* es de

contenido jurídico; el juez encargado del asunto de los linderos exige a los indígenas que presenten testigos no comuneros que confirmen la veracidad de sus afirmaciones. La novela prosigue con la búsqueda angustiosa de un testigo. Sólo después de varios días, Rosendo Maqui encuentra a un hombre lo suficientemente desinteresado y valiente como para declarar a favor de la comunidad: el herrero Jacinto Prieto. No obstante, justo antes de declarar, Prieto cae en una trampa urdida por el entorno del terrateniente y es encarcelado; de ese modo, se elimina al único testigo de los indígenas. Asimismo, el hacendado soborna a la amante del abogado de los indígenas para que ésta impida que el abogado presente los documentos necesarios para ganar el proceso.

El resultado de las artimañas es que la comunidad pierde el derecho a la tierra de Rumi. Fracasados todos los intentos del viejo alcalde, éste se encuentra atrapado en una disyuntiva: o bien se queda en Rumi, y toma las armas contra Amenábar, o bien se traslada con los suyos a otro lugar. Prudente, Rosendo Maqui opta por la segunda solución y la comunidad se instala en las tierras más pobres de un lugar llamado Yanañahui.

Instalados en las nuevas tierras, los comuneros albergan la esperanza de poder recuperar Rumi, sobre todo después de conocer al joven abogado Correa Zavala, miembro de la "Asociación Pro-Indígena", que hará todo lo posible para ayudar a los indígenas. El optimismo de la comunidad desaparece, sin embargo, cuando Rosendo Maqui es encarcelado sin motivo. Al poco tiempo, el viejo jefe muere en su celda.

Tras la muerte de Rosendo Maqui, Benito Castro vuelve a la comunidad y es nombrado alcalde. Desafía la tradición indígena introduciendo novedades técnicas en la agricultura. Insiste en la importancia de la educación. Benito Castro considera necesario adaptarse a la vida nacional y, así, hace prosperar a la comunidad. Sin embargo, Amenábar no renuncia a sus ideas expansionistas y, necesitado de más peones, vuelve a amenazar a los comuneros. Menos pacífico y prudente que Rosendo Maqui, el nuevo alcalde decide luchar contra Amenábar, pero el latifundista, provisto de mejores armas, derrota fácilmente a los indígenas. Benito Castro muere en el enfrentamiento y, con él, desaparece la esperanza de un futuro mejor.

5.1.2 El indigenismo en *El mundo es ancho y ajeno*

A diferencia del indígena de *Huasipungo*, el comunero de *El mundo es ancho y ajeno* no ha alcanzado el estado de total degradación humana; antes bien, la vida de los indígenas se presenta en esta última novela como más civilizada que la

vida nacional de corte criollo. Antonio Cornejo Polar (1986) observa que Alegría invierte la valoración de la oposición civilización *vs* barbarie: aquí la comunidad indígena alcanza valores superiores a los del mundo presuntamente más "civilizado". De ahí que los indígenas de la novela peruana resulten más humanos y dignos que los de *Huasipungo*, y de ahí que se perciba en *El mundo es ancho y ajeno*, a diferencia de lo que sucede en la novela ecuatoriana, una nostalgia sincera del *ayllu*; parece obvio que Alegría deseaba resaltar las ventajas de esa forma de organización social.

Con respecto a la nostalgia del *ayllu* y a la visión de los indígenas en general, la novela de Alegría refleja el programa político del APRA. No obstante, el tema del pasado feliz de los indígenas es sometido a prueba en la novela; en ella se pone en evidencia que los tiempos modernos exigen una reformulación de la comunidad indígena para que encaje en una nación capaz de incluir tanto a indios como a mestizos y criollos. En resumen, si bien *El mundo es ancho y ajeno* plasma el conflicto de la posesión de la tierra a primera vista, el tema fundamental de la obra es la pérdida del mundo tradicional y la búsqueda de un futuro digno para el indígena.

5.2 Análisis

5.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización

La historia de *El mundo es ancho y ajeno* es contada por un narrador omnisciente que se caracteriza por su omnipresencia como organizador, como comentarista y como evaluador de los acontecimientos y de los personajes de la narración. En cierto modo, el narrador de la novela aparece como un personaje más, moviéndose dentro de la comunidad como observador de los hechos narrativos. Así lo atestigua el siguiente pasaje:

> Mientras avanza hacia Rumi, mientras muerde las últimas instancias de su sino, confesemos nosotros que hemos vacilado a menudo ante Rosendo Maqui. Comenzando porque decirle indio o darle el título de alcalde nos pareció inadecuado por mucho que lo autorizase la costumbre. Algo de su poderosa personalidad no es abarcada por tales señas (Alegría 2000:50).

El narrador no sólo comenta las acciones de los personajes, sino que también interviene en el relato imponiendo sus concepciones ideológicas. El carácter del narrador de *El mundo es ancho y ajeno* llama la atención; Mario Vargas Llosa

(1996) lo ha descrito como

> un narrador intruso, egolátrico, que habla en plural mayestático e interfiere constantemente en el relato, a la manera de los narradores de las novelas de Victor Hugo o de Alejandro Dumas, para exhibirse a sí mismo y jactarse de sus omnímodos poderes, entre los que está el de disfrazarse, pretendiendo una falsa modestia para hacerse más visible (Vargas Llosa 1996:119).

El focalizador de los hechos narrativos es el narrador; la focalización es externa. Hay alternancia entre focalización desde fuera y desde dentro, de la que se verán algunos ejemplos más adelante.

Como queda dicho, además del carácter ubicuo del narrador, llaman la atención las numerosas digresiones del argumento principal de la novela. Algunos críticos han señalado esa técnica narrativa como un punto débil de la novela. Sin embargo, Antonio Cornejo Polar (1986) defiende de manera convincente la introducción de las historias secundarias, e indica su relevancia para el sentido global de la novela: puesto que todas cuentan episodios que tienen lugar fuera de la comunidad, permiten una comparación constante entre la vida nacional y la vida comunera que caracteriza el conjunto de la obra. Todas las narraciones intercaladas apoyan de manera indirecta la vida comunera que, en la novela, aparece como la única forma de organización social capaz de conferir dignidad al indígena.

5.2.2 Estructura del relato

Subyace en la narración de *El mundo es ancho y ajeno* el esquema de confrontación (cf. cap. 1.1.2). Se relata la prolongada contienda entre el terrateniente, Amenábar, y los comuneros, liderados primero por Rosendo Maqui y después por Benito Castro. El jefe Rosendo Maqui es el héroe incuestionable. Representa los valores considerados como buenos en la novela y al grupo que lucha por el triunfo de estos valores (véase Suleiman 1983:106). El personaje de Rosendo Maqui no abandona su visión del mundo a pesar de las nuevas circunstancias que tiene que enfrentar. En vez de cambiar a Maqui, la novela lo deja morir. Así, se puede introducir a otro personaje en el papel de alcalde, alguien que esté más a tono con los nuevos tiempos; esto es, Benito Castro.

5.2.3 Relato de la destrucción del idilio

Hemos dicho que *El mundo es ancho y ajeno* se estructura como una comparación entre el mundo comunero y el mundo nacional de signo criollo. En la novela, el primero aparece como solidario y eminentemente feliz, mientras que el último está valorado negativamente como individualista y ferozmente capitalista; el mundo no comunero se basa, según las ideas plasmadas en el texto, en un sistema de valores que no conduce sino al sufrimiento. En el relato, el resultado del conflicto con el terrateniente, del proceso jurídico fraudulento, de la muerte de Rosendo Maqui y del liderazgo del mestizo Benito Castro es que la sociedad nacional avanza en detrimento de la indígena. En este sentido, el final de la novela coincide con el fin del idilio.

En *El mundo es ancho y ajeno* hay descripciones de la comunidad indígena que corresponden perfectamente a la definición bajtiniana del idilio (cf. cap. 1.1.3). Como ejemplo de ello, veamos una descripción detallada, tomada del *incipit* de la novela, de la armonía que reina en la comunidad y de los valores que funcionan como piedras angulares en ella:

> Era hermoso de ver el cromo jocundo del caserío y era más hermoso vivir en él. ¿Sabe algo la civilización? Ella, desde luego, puede afirmar o negar la excelencia de esa vida. Los seres que se habían dado a la tarea de *existir allí*, entendían, *desde hacía siglos*, que la felicidad nace de la justicia y que la justicia nace del bien de todos. Así lo había establecido *el tiempo*, la fuerza de *la tradición*, la voluntad de los hombres y el seguro don de *la tierra* (Alegría 2000:11; el subrayado es mío).

En la cita, se ven algunos de los elementos que Bajtin ha señalado como característicos del cronotopo idílico: en primer lugar, la sucesión de las generaciones en el mismo lugar (la mención del tiempo y de la tradición, la frase "existir allí […] desde hacía siglos") y, en segundo lugar, la importancia de la tierra; esto es, del lazo entre la tierra natal y el hombre que la labra.

Si la novela presenta la vida comunera como idílica, la extracomunera está descrita como dura e inhumana. Un ejemplo de ello se da en la historia sobre el nieto de Rosendo Maqui, Augusto, que trabaja de cauchero en la selva. La selva está descrita como un lugar peligroso donde el hombre tiene que estar muy atento:

> De lo contrario morirá de un momento a otro, a manos de las fieras o de los salvajes, o lentamente después de dar vueltas y más vueltas en esa confusión inextricable de tallos, de lianas, de plantas parásitas, de helechos, de raíces, de vegetales que caen y vegetales

> que crecen, que se levantan, que se abrazan, que se contorsionan, que se yerguen (Alegría 2000:424).

En la novela, Augusto no es el único personaje que abandona la comunidad para ganar dinero y que sufre las duras condiciones de vida fuera de ella. Mediante la introducción de algunas historias protagonizadas por tales personajes, se acentúan, en el relato, las ventajas de una economía comunera ante un capitalismo de nota criolla.

5.2.4 Los personajes de la novela

En *El mundo es ancho y ajeno* los personajes principales son masculinos. En torno al núcleo masculino, en un registro secundario, se mueven los personajes femeninos. Rara vez una figura femenina protagoniza un acontecimiento decisivo. Las excepciones son Melba, amante del abogado Bismarck Ruiz; Casiana, compañera de Fiero Vásquez; y Maibí, novia de Augusto Maqui hacia finales de la narración. La importancia de Melba se debe a que este personaje es quien posibilita el fraude del terrateniente en el proceso jurídico y la consiguiente derrota de los indígenas, mientras que Casiana protagoniza un intento de rescatar a la comunidad de Rumi. Finalmente, Maibí desempeña en esta historia el papel de la mujer indígena sexualmente abusada que, como se ha señalado anteriormente, parece ser un motivo recurrente en la novela indigenista.

A continuación se estudiarán la representación y el papel de los tres personajes mencionados. Sin embargo, para tener una imagen completa del elenco femenino en *El mundo es ancho y ajeno*, se examinará también el trato que se les da a algunas de las figuras secundarias, tales como la mujer y las hijas de Rosendo Maqui y la ordeñadora Marguicha, primera novia de Augusto.

Antes de emprender el análisis propiamente dicho, se pretende, no obstante, prestar atención a los personajes masculinos más relevantes de la novela, con la finalidad de poder situar a las figuras femeninas dentro del sistema global de relaciones interpersonales.

Los personajes masculinos

Como queda dicho, *El mundo es ancho y ajeno* presenta una galería numerosísima de personajes debido a las numerosas historias secundarias. Sin embargo, en la siguiente presentación, sólo se tendrán en cuenta los personajes masculinos relevantes para la progresión del relato.

El protagonista indiscutible de *El mundo es ancho y ajeno* es el viejo alcalde Rosendo Maqui. Este personaje, un anciano que lleva decenas de años gobernando la comunidad de Rumi, es la encarnación de la sabiduría y la justicia. Sería imposible citar todos los lugares del texto en los que se alaba la figura de Rosendo Maqui quien, según el narrador, reúne todos los requisitos de un buen líder y de un buen hombre; por ejemplo, el narrador dice de él que "había gobernado demostrando ser avisado y tranquilo, justiciero y prudente" (Alegría 2000:12) y que "[e]ra activo y le gustaba estar en todo, aunque guardando la discreción debida" (Alegría 2000:13). Rosendo Maqui aparece como el *hombre del pueblo* (cf. cap. 1.1.3) que revela la falsedad del mundo moderno, y está provisto de una sabiduría que "no excluye la inocencia y la ingenuidad" (Alegría 2000:51). Desde el punto de vista de la cultura criolla, es ignorante: por ejemplo, el narrador menciona que el respetado líder no sabe las cuatro reglas de cálculo sino que usa los dedos para sumar.

El oponente más importante de Rosendo Maqui es el terrateniente Álvaro Amenábar, con quien se alían el gobernador y el sacerdote. Este último, Mestas, tiene un papel menos destacado que el párroco de *Aves sin nido* y de *Huasipungo*, pero aun así es un personaje que actúa en perjuicio de los indígenas, pues les aconseja una conducta pasiva, confiada en la justicia divina: "Si don Álvaro peca, Dios le tomará cuentas a su tiempo..." (Alegría 2000:234). Con todo, la trinidad embrutecedora está presente en *El mundo es ancho y ajeno* también, si bien de manera atenuada con respecto a las novelas estudiadas anteriormente.

Entre los ayudantes de Rosendo Maqui y la comunidad indígena destaca el controvertido bandido llamado el Fiero Vásquez, que lleva una vida fuera de la ley. Este personaje tiene tintes de héroe romántico, si bien el narrador pone esmero en subrayar su desaprobación ante la falta de escrúpulos morales del bandido, quien roba a los ricos pero también a los pobres. El personaje del Fiero reúne varios rasgos contradictorios: criminal empedernido, muestra una fidelidad inmaculada a la comunidad y está siempre dispuesto a protegerla. Dada la condición criminal del Fiero, la ayuda que éste le ofrece a la comunidad resulta un asunto delicado para Rosendo Maqui, hombre de altos criterios morales.

Augusto, el nieto de Rosendo Maqui, tiene un papel importante en la novela. Primero es enviado como espía a la hacienda de Amenábar, tarea que desempeña con valentía a pesar de su falta de experiencia. Después, como se acaba de mencionar, protagoniza una de las historias intercaladas que narran el destino de los comuneros que salen al mundo "ancho y ajeno": Augusto trabaja

de cauchero en la selva bajo el mando de patrones despóticos y en condiciones infrahumanas. Hacia el final de la novela, la energía y alegría del joven Augusto son sustituidas por la tristeza de alguien que ha sufrido duras penas. El sufrimiento que experimenta Augusto fuera de la comunidad culmina cuando, un día, pierde la vista al ahumar el caucho. La única luz de su existencia extracomunera es Maibí, la joven india amante de uno de los jefes.

Benito Castro es otro de los personajes masculinos de crucial importancia en *El mundo es ancho y ajeno*: elegido alcalde de la comunidad tras la muerte de Rosendo Maqui, este personaje representará un liderazgo más moderno. Lucha contra los engaños de la superstición y aboga por el progreso tecnológico y cultural: a su juicio, es lo único que puede liberar al indio de su esclavitud. Benito Castro mueve a los indígenas a defender la comunidad porque considera que la organización social tradicional merece ser conservada:

> Los que mandan se justificarán diciendo: 'Váyanse a otra parte, el mundo es ancho'. Cierto, es ancho. Pero yo, comuneros, conozco el mundo ancho donde nosotros, los pobres, solemos vivir. Y yo les digo con toda verdá que pa nosotros, los pobres, el mundo es ancho pero ajeno (Alegría 2000:554).

Finalmente, cabría mencionar a un personaje que empieza apoyando la causa de los comuneros pero que termina siendo su oponente, a saber, el abogado Bismarck Ruiz. Este personaje aparece en la narración cuando es requerido por los indios para que se encargue de su defensa en el proceso jurídico sobre la posesión de la tierra. Curiosamente, Bismarck no está en casa sino que su esposa informa a los indios de que el marido está con Melba, su amante. Bismarck promete ayudar a los comuneros pero, en realidad, lo único que ocupa su pensamiento es Melba. El hechizo que ejerce la chica sobre el abogado es tan grande que cuando ella pide a Bismarck que deje ganar al terrateniente, el caso de los comuneros está perdido.

5.2.5 Análisis de los principales personajes femeninos

5.2.5.1 Melba la Costeña

Melba es el primer personaje femenino de algún relieve que aparece en *El mundo es ancho y ajeno*. La historia de Melba es la de una joven que, después de unos años de florecimiento, constantemente cortejada, cae víctima de las malas lenguas y de una grave enfermedad que la lleva a una muerte prematura.

Como se va a ver, desempeña dos funciones en la historia: una directa, siendo quien disuade a Bismarck Ruiz de defender a los indígenas; y otra más indirecta, que debe entenderse dentro del marco del comentario de la sociedad nacional al que alude Antonio Cornejo Polar (1986) (cf. cap. 5.2.1): su destino llama la atención sobre la desprotección del mundo no comunero. Aparece el personaje de Melba tres veces en la historia: primero, cuando se introduce al personaje de Bismarck Ruiz; segundo, cuando convence al abogado de no ayudar a los indígenas; y, tercero, en el episodio del viaje, único episodio en el que es representada de manera directa: Bismarck Ruiz lleva a su amante a la costa pero en el camino se dan cuenta de que son perseguidos por la banda del Fiero Vásquez. Por lo tanto, los dos viajeros tienen que volver a casa. Las peripecias agravan la enfermedad pulmonar de Melba que, apenas llegada a casa, muere.

Caracterización directa

El personaje de Melba es mencionado por primera vez en el relato por la esposa engañada de Bismarck Ruiz. Cuando los comuneros preguntan por el abogado en su casa, su mujer les dice: "–El mal hombre para sólo onde la Costeña. Ahí vive metido y seguro que le dio brujería esa mala mujer…" (Alegría 2000:84).

Luego, el narrador describe favorablemente el aspecto físico de Melba:

> Era alta y blanca, un poco gruesa, de ojos sombreados por largas pestañas y roja boca ampulosa. Vestía un traje de seda verde, lleno de pliegues y arandelas, que le ceñía el pecho levantado y se desecotaba mostrando una piel fina (Alegría 2000:85).

Sigue un relato que nos proporciona un gran número de datos biográficos sobre Melba; el narrador omnisciente cuenta que ha llegado al pueblo andino desde un lugar sin definir y que la gente la llama la Costeña para señalar su origen foráneo. Al principio, la belleza de Melba le confiere éxito en la vida social, pero la joven no tardará en tener mala fama a causa del gran número de cortejantes que la rodea. Cuando está a punto de perder todo prestigio social, entabla relaciones con el abogado Bismarck Ruiz, quien se enamora ciegamente de ella.

Un comentario por parte del narrador indica que la historia de Melba debe interpretarse como ejemplo del daño que pueden causar en los individuos las estrechas convenciones sociales:

> Ese mariposear, desde luego, ocasionó la alharaquienta indignación de todas las recatadas y modosas señoras y señoritas que, velando porque tal ejemplo indigno, pernicioso, inmoral e inconcebible, no provocara el más atroz y catastrófico naufragio de

> las buenas y tradicionales costumbres, procedieron a repudiar y aislar a la horrenda y desvergonzada culpable, corriendo la misma suerte y señaladas con el dedo las pocas amigas que le quedaron, entre ellas las alocadas, desdichadas y descocadas Pimenteles, que 'siempre habían sido muy sospechosas' (Alegría 2000:86).

En el comentario citado, el narrador usa un tono irónico para llamar la atención sobre la hipócrita indignación de las mujeres que aíslan a Melba acusándola de ser mala mujer. A modo de conclusión, el narrador exclama: "¡Ah, las terribles y austeras matronas!" (Alegría 2000:86). La cita da pruebas de la simpatía del narrador por el personaje de Melba.

Discurso

Los aliados del terrateniente Amenábar implican a Melba para que ella disuada a Bismarck Ruiz de ayudar a los comuneros en el proceso jurídico. El narrador omnisciente describe de la siguiente manera las mañas que usa el personaje femenino para convencer a su amante:

> Melba Cortez mimaba al tinterillo con palabras melosas y trajes escotados. Decíale que lo echaba mucho de menos. Que admiraba su talento y su fuerza. Se le rendía en un derroche depasión. De cuando en vez se quejaba dulcemente de que no fueran todo lo felices que debían ser. (Alegría 2000:200)

Las palabras de Melba dan testimonio de un juego doble, del que no se dará cuenta su interlocutor.

La única ocasión en la que se reproduce el discurso de Melba en el texto es en el episodio del viaje a la costa. Las palabras quejumbrosas, acompañanadas por el llanto, que intercambia el personaje femenino con su amante se formulan como interrogaciones: "–¿No podría descansar un poco, Bismarck?" (Alegría 2000:302); "¿No lloverá, Bismarck? Fíjate que el cielo está muy nublado. ¿Y si llueve, Bismarck?" (ibíd.); "–¿No ves?, ¡esa maldad tuya! ¿Quieres que me muera? ¿Por qué seré tan desgraciada?" (ibíd.). Durante el viaje, los parlamentos de Melba son las de alguien desvalido: "–¿Y qué vamos a hacer ahora? -preguntó Melba" (Alegría 2000:306); "–¿Qué? ¿Quedarme aquí sola? ¡Ni medio minuto!" (ibid.); "–¿Esperar que me descuarticen los bandoleros? Me voy, me voy." (Alegría 2000:307). El discurso lloroso presenta a la figura femenina como frágil, pasiva y un tanto manipulativa.

No se representan ni las reflexiones ni los pensamientos de Melba desde dentro en los episodios que protagoniza. Por lo tanto, la profundización en su interior es mínima, y hay una gran distancia entre el lector y este personaje.

Acciones

La acción de más peso del personaje de Melba es su prestar ayuda al terrateniente Amenábar. La intervención suya tendrá consecuencias para el desenlace de la historia principal. Sin embargo, a pesar de ser el sujeto de la acción, el personaje femenino es, en realidad, a su vez, un objeto usado por Amenábar y sus aliados. En el viaje, Melba carece de iniciativa y resulta pasiva.

Focalización

En todo el episodio del viaje, la focalización se hace desde fuera. Ni la percepción de Melba ni la de Bismarck Ruiz orientan la narración.

Resumen

El personaje de Melba está descrito como una mujer atractiva, coqueta y frágil. El acto de disuadir a Bismarck Ruiz de ayudar a los comuneros revela un rasgo manipulativo. Aparte de desempeñar una función decisiva en la detención del proceso jurídico de los indígenas, este personaje representa, en la novela, a las chicas humildes que intentan buscarse la vida pero que se encuentran con todo tipo de obstáculos, entre ellos el convencionalismo social.

La novela de Alegría manifiesta compasión por el personaje de Melba y, por extensión, por otras jóvenes que sufren el mismo destino. Al igual que el resto de narraciones intercaladas, la historia de Melba constituye un comentario sobre la vida no comunera: sola y abandonada, esta figura contrasta con los personajes femeninos que viven dentro de la comunidad, donde todos, comuneros por nacimiento o adopción, viven integrados y gozan de la protección del colectivo.

5.2.5.2 Casiana

El segundo personaje femenino de papel importante en el relato es Casiana, cuya acción más destacada es ir a buscar al bandido Fiero Vásquez, su compañero sentimental, para que éste ayude a los comuneros en el conflicto con Amenábar.

Caracterización directa

En conexión con sus intervenciones anteriores al episodio en cuestión, el personaje de Casiana está descrito como una robusta mujer treintañera, extremadamente callada:

> La cuñada de Doroteo, una india con madurez de treinta años y muy silenciosa, tan silenciosa que parecía haber levantado su vida dentro de un marco de silencio, le servía por sí misma la comida y le disponía el lecho [al Fiero Vásquez] (Alegría 2000:116).

También se insinúa que este personaje encierra un doloroso secreto. Un día, decide contárselo al Fiero. Así, se sabe la razón por la que siente gratitud hacia la comunidad: ha crecido en la montaña y sus padres, pastores paupérrimos, estaban endeudados con el terrateniente. Al morir los padres, los hijos heredaron la deuda. Desamparada, fue adoptada por la comunidad.

La relación que entablan los dos personajes marginados de la pastora y el bandido se basa en una atracción primitiva, instintiva y física: "unían sus vidas buscándose hasta encontrarse en la alianza germinal de la carne" (Alegría 2000:116). Una observación del narrador arroja luz no sólo sobre los sentimientos del Fiero por su mujer, sino también sobre el carácter robusto de ésta:

> El Fiero sonrió tristemente mostrando sus dientes blanquísimos y miró a Casiana. Junto a la puerta estaba su mujer de ahora, buena, codiciable a pesar de no ser buenamoza. Tenía el atractivo del vigor (Alegría 2000:145).

El vigor del personaje de Casiana también es subrayado más adelante: después de llegar al campamento de los bandidos, Casiana tiene que esperar al Fiero en compañía de un hombre manco que se ve tentado por la lujuria cuando la contempla –"Su sexo le dolía y lo torturaba" (Alegría 2000:263)– pero no se atreve a tocar a la mujer; ésta, además de estar protegida por el Fiero, le resulta demasiado fuerte: "La mujer era fuerte, se veía, y con un solo brazo no la podría sujetar. Qué inmensa desgracia la de ser manco" (ibíd.).

Discurso

Se acaba de mencionar que Casiana es un personaje de pocas palabras. Cuando sí habla, sus frases son de una o dos palabras. La excepción es cuando confía al Fiero la historia de su vida. Al igual que los otros personajes rústicos de *El mundo es ancho y ajeno*, el español de Casiana es deformado. Esto puede verse en los siguientes ejemplos: "Güeno" (Alegría 2000:227); "Qué pena, vengo a decile que la comunidá va pa malo…" (Alegría 2000:256); "¿Pa ónde?" (ibíd.).

Si los parlamentos de Casiana escasean, se reflejan en cambio, repetidas veces, sus pensamientos. Por ejemplo, se explicita su móvil por buscar al Fiero ("Ella quería a la comunidad y deseaba salvarla"; Alegría 2000:250) y, durante

su marcha hacia el campamento de los bandidos, se conocen su vacilación y su miedo. Adentrándose en los pensamientos de Casiana, el narrador logra crear una considerable intimidad con este personaje, a pesar de recurrir casi únicamente al discurso narrativizado.

Acciones

Como se acaba de ver, la acción más importante del personaje de Casiana, el avisar al Fiero Vásquez, es impulsada por la gratitud que siente hacia la comunidad, que le ha ofrecido una vida digna. La marcha de Casiana hacia el campamento de los bandidos se emprende por la noche y el narrador comenta en varias ocasiones que la india apenas ve nada pero que aun así logra orientarse: "No podía ver el horizonte y los cerros aristados de El Alto, mas se orientó por el viento y, siempre dándole el hombro derecho, avanzó" (Alegría 2000:253). En otro lugar se comenta que "Casiana tenía un instintivo miedo equilibrado por un valor hecho de fuerza y experiencia" (Alegría 2000:253-254). El narrador describe la fatiga que siente Casiana durante la marcha y se revela, una vez llegada al campamento, que está embarazada. Con todo, la descripción de la marcha presenta a este personaje como alguien hábil, fuerte y experimentado, con un profundo conocimiento del paisaje serrano.

Otra acción que revela el carácter del personaje de Casiana es la que emprende mientras está esperando al Fiero en el campamento; en compañía del bandido manco, se pone a enmendar la ropa vieja de su marido "con una aguja que llevaba prendida en la copa del sombrero e hilo que encontró por allí" (Alegría 2000:265). Al describir esa actividad, el narrador subraya la laboriosidad del personaje femenino, así como su cariño por el bandido.

Focalización

En la descripción de la caminata hacia el campamento del Fiero Vásquez, la focalización se lleva a cabo desde dentro. Esto es, se percibe el camino, los cerros y la oscuridad desde el punto de vista del personaje de Casiana. Una vez llegada al campamento, Casiana orienta al lector por medio de su mirada: "Casiana vio a la entrada un hombre emponchado y barbudo, de largos pelos que le cubrían las orejas, sentado junto a una hoguera donde preparaba algo en una olla de hierro" (Alegría 2000:257). Más adelante: "Casiana miraba tratando de captar el nuevo ambiente. El piso era terroso y las paredes y bóveda de la caverna, rijosas y a trechos humeadas [etcétera]" (ibíd.).

Al dejar que la mirada de Casiana oriente al lector, el narrador acerca a este personaje al lector; Casiana resulta más accesible que Melba, Maibí y las otras figuras femeninas del relato.

Resumen

Casiana es la figura femenina de mayor elaboración en *El mundo es ancho y ajeno*. Se la describe como una sencilla mujer rural, callada, robusta, fuerte y familiarizada con el ambiente montañoso. Las palabras de Casiana son pocas y su español, deformado, pero se representan en varios lugares sus pensamientos, lo cual aproxima a este personaje al lector. La principal acción llevada a cabo por Casiana es la búsqueda del Fiero: las dificultades convierten ésta en una hazaña y subrayan la gratitud que siente la indígena hacia la comunidad.

Del mismo modo que Melba, el personaje de Casiana sirve para ilustrar la diferencia entre la vida desamparada fuera de la comunidad (experimentada por Casiana antes de ser adoptada por los comuneros) y la vida protegida de la que disfruta quien esté integrado en ella.

5.2.5.3 Maibí y el abuso sexual

En *Raza de bronce* y *Huasipungo* se han visto repetidas dos situaciones típicas: el maltrato del personaje femenino indígena por parte de su compañero sentimental y su violación por parte del amo. En *El mundo es ancho y ajeno* no se representa la primera situación, pero sí la segunda, aunque con una forma ligeramente distinta: en lugar de presentar una sola escena que condensa la relación opresiva entre patrón e india, esta novela la describe por medio de una enumeración de ejemplos de las prácticas sádicas del patrón.

El personaje de Maibí es representado desde la perspectiva de Augusto; la indígena quinceañera aparece en la segunda mitad de la narración, cuando el nieto de Rosendo Maqui sale de la comunidad para trabajar de cauchero. Augusto Maqui se endeuda y queda atrapado en la selva. Las condiciones laborales son peligrosas y los capataces, abusivos. Además de explotar a los trabajadores, éstos se divierten con las mujeres indígenas capturadas en la selva, de forma especialmente intensa en los días de las provisiones de alcohol. Adoptando la perspectiva de Augusto, el narrador describe cómo éste se da cuenta del sufrimiento de la joven amante del capataz Ordóñez, sobre todo en los días de borrachera del jefe: “Entonces Ordóñez echaba tiros a diestra y siniestra y amaba y torturaba a una indiecita de quince años llamada Maibí” (Alegría 2000:431-432).

Es a través del personaje de Augusto que se describe el aspecto físico de Maibí y, por lo tanto, la descripción queda marcada por la atracción que siente el joven comunero:

> Era hermoso su cuerpo moreno y fuerte, todavía lozano a despecho de los castigos y padecimientos... Los senos se erguían con naturalidad, el vientre manteníase terso y las caderas se movían con blando y voluptuoso ritmo (Alegría 2000:439).

La descripción se detiene luego en la expresión triste y miedosa de Maibí.

Cuando el personaje de Maibí es introducido en el relato no aparece sino como objeto de la mirada y del deseo de Augusto y de los otros caucheros. No se dan a conocer sus pensamientos y apenas habla; se menciona que se queda callada ante el maltrato de Ordóñez: "No llora ni se queja. Parece que se ha rendido a la desgracia" (Alegría 2000:440).

En la representación de la relación entre la joven india Maibí y el patrón Ordóñez se ve repetido el motivo del abuso sexual y de la violencia del personaje del patrón sobre el personaje indígena femenino. Al igual que sucedía en las novelas anteriormente estudiadas, el patrón aparece descrito en términos negativos y su carácter autoritario queda reflejado tanto en su lenguaje como en sus acciones: "Ruge en su cabaña barbotando injurias y luego llama a Maibí o va él mismo por ella. La posee y después la insulta: –No me quieres porque eres una puta. Te entregas a los otros caucheros. Ahora te voy a componer..." (Alegría 2000:440). Algunas de las acciones que el narrador adscribe al personaje de Ordóñez son de una extrema crueldad. Por ejemplo, deja a Maibí atada a un árbol, desnuda y expuesta a "los mil insectos de la selva" (ibíd.) durante una noche entera. Al día siguiente ata una soga al cuello de la chica y la lleva al río para lavarla: "El agua le lava la sangre y Ordóñez, después de haberse solazado viendo su terror, la saca por fin y le dice: –Vete, puta, y la próxima vez te voy a matar" (ibíd.). Mientras que la representación del patrón lleva el signo del sadismo, la chica es silenciosa y sumisa, y causa la impresión de haberse resignado ante su destino. Sin embargo, después de iniciarse una lucha entre caucheros e indígenas selváticos, cambia la vida de Maibí. Ella es la única que se preocupa por Augusto cuando éste ha quedado ciego; saca a Augusto de "su angustiosa soledad" (Alegría 2000:445). La relación significa para ellos un refugio del mundo cruel que los rodea: "Los desgraciados se tomaron con un amor poderoso en el que se conjugaban la angustia, el gozo y el padecimiento" (Alegría 2000:445).

En resumen, en *El mundo es ancho y ajeno*, al igual que en las novelas anteriormente analizadas, el motivo del abuso de una joven indígena condensa el

desequilibrio de poder y la impotencia del personaje femenino ante la violencia del personaje del patrón. Además, el personaje de Maibí tiene la función de arrojar luz sobre las diferencias de condiciones de vida dentro y fuera de la comunidad; su destino corre en paralelo con el de la primera novia de Augusto, Marguicha, quien lleva una vida protegida dentro de la comunidad indígena.

5.2.5.4 El papel de otros personajes femeninos

Se acaba de examinar la representación femenina tomando como punto de partida tres episodios insertos en la historia principal. Siguiendo a Antonio Cornejo Polar (1986), vemos estos episodios como parte de una estrategia narrativa que tiene como objetivo conseguir un contraste entre la vida indígena y la vida nacional: así, tanto la historia de Melba como la de Maibí informan sobre la desprotección de las mujeres en el mundo "ancho y ajeno". La historia de Casiana cuenta en primer lugar la existencia pobre y desamparada de una familia pastora que vive aislada, con la finalidad de contrastarla después con la vida digna que alcanzará este personaje en la comunidad. Se desprende del relato que las desventajas de la vida nacional criolla pueden afectar a cualquiera independientemente de su origen étnico. Sin embargo, estos destinos femeninos son casos especiales narrados para conseguir un contraste con la vida de la comunidad; también será necesario estudiar brevemente la representación de la vida femenina *dentro* de la comunidad, presentada en la novela como única alternativa positiva.

La mujer y la tierra

La tierra es un factor central en *El mundo es ancho y ajeno*, y una idea clave es la conexión entre la mujer y la tierra. Veamos en qué sentido.

Más que ninguna otra de las novelas analizadas, *El mundo es ancho y ajeno* explicita el fuerte vínculo que une a los indígenas con la tierra natal. Así, el viejo Rosendo Maqui es descrito como parte integrante del paisaje serrano:

> El indio Rosendo Maqui estaba encuclillado tal un viejo ídolo. Tenía el cuerpo nudoso y cetrino como el noque –palo contorsionado y durísimo–, porque era un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra (Alegría 2000:11-12).

Y si el indígena es identificado con el paisaje que lo rodea, el paisaje, a su vez, aparece descrito como provisto de cualidades humanas:

> El cerro Rumi era a la vez arisco y manso, contumaz y auspicioso, lleno de gravedad y de bondad. El indio Rosendo Maqui creía entender sus secretos físicos y espirituales como los suyos propios (Alegría 2000:10).

En cuanto a Rosendo Maqui, este personaje aparece asociado con el cerro. Es preciso mencionar al respecto que la conexión entre el hombre y la sierra es un motivo recurrente en la ideología indigenista. Mario Vargas Llosa sostiene que ciertas variantes del indigenismo se muestran machistas en perfecta consonancia con su idealización de los Andes, los cuales calificaban de viriles y poderosos, mientras que la costa se entendía como mujeril, blanda e inactiva (cf. Vargas Llosa 1996:68-70). A la asociación montaña-hombre-vigor corresponde la asociación tierra-mujer-blandura que, desde luego, está lejos de existir únicamente en la imaginación de los pensadores indigenistas: la comparación entre la fecundidad de la tierra y la fecundidad de la mujer es ancestral.

Como se ha señalado, la asociación mujer-tierra es de suma importancia en *El mundo es ancho y ajeno* y, en varios lugares del texto, se encuentran ejemplos de ella. Reflexionando sobre la inminente muerte de su mujer Pascuala, Rosendo Maqui compara para sus adentros a la mujer con la tierra:

> Sólo que la mujer se había puesto vieja y enferma y el Rumi continuaba igual que siempre, nimbado por el prestigio de la eternidad. Y Rosendo Maqui acaso pensaba o más bien sentía: '¿Es la tierra mejor que la mujer?' (Alegría 2000:10).

El narrador concluye que el viejo indio, si bien no había encontrado una respuesta definitiva a la pregunta, "quería y amaba mucho a la tierra" (ibíd.). La comparación se repite cuando Rosendo Maqui evoca el recuerdo de su relación juvenil con Pascuala: "Se guardaban un afecto tranquilo. Ahora, es decir. No había sido así siempre. En su mocedad se amaron de igual modo que ama al agua la tierra ávida" (Alegría 2000:17).

La fecundidad de la mujer y de la tierra es el prerrequisito del crecimiento, uno de los pilares del idilio bajtiniano. No en balde se menciona en el relato que Pascuala ha dado a luz a un gran número de hijos, de los cuales todos los varones se dedican a la agricultura –"su vida tenía que ver, en primer lugar, con la tierra" (ibíd.). El narrador comenta que las hijas se han casado, cumpliendo con el papel que les ha sido asignado; como "conviene a la mujer, sabían hilar, tejer y cocinar y, desde luego, parir robustos niños" (Alegría 2000:18). Esto es, las hijas de Pascuala toman el relevo de la generación anterior y aseguran el crecimiento de la familia y, con ello, la conservación del idilio. La idea de la repetición, del eterno retorno, es expresada en varios lugares del texto: "La vida

continuaba igual, pues. Plácida y tranquila. Un día más va a pasar, mañana llegará otro que pasará a su vez y la comunidad de Rumi permanecerá siempre, decíase Rosendo" (Alegría 2000:15); "Y si es verdad que la vida vuelve a menudo sus ojos hacia el pretérito […], es también verdad que la misma vida se afirma en el presente y se nutre de la esperanza de su prolongación, o sea, de los presuntos acontecimientos del porvenir" (Alegría 2000:62); "[Rosendo o]bservaba que todo lo viviente nacía, crecía y moría para volver a la tierra. Él también, pues, como Pascuala, como todos, había envejecido y debía volver a la tierra" (Alegría 2000:65).

No obstante, la concepción tradicional y circular de la existencia abrazada por los comuneros será sacudida por los acontecimientos anunciados por la muerte de Pascuala; a su muerte siguen los avances del terrateniente Amenábar y todos los acontecimientos posteriores hasta la muerte de Benito Castro. En la novela, la muerte de Pascuala significa el fin de la tradicional vida cíclica y telúrica de los indígenas.

Además de Pascuala, en esta novela hay otro personaje femenino fuertemente identificado con la tierra, la ordeñadora Marguicha. La asociación mujer-tierra se pone de relieve en la introducción en el relato de la joven comunera:

> Marguicha fue creciendo como una planta lozana. Llegó a ser Marga. En el tiempo debido floreció en labios y mejillas y echó frutos de senos. Sus firmes caderas presagiaban la fecundidad de la gleba honda. Viendo sus ojos negros, los mozos de Rumi creían en la felicidad. Ella, en buenas cuentas, era la vida que llegaba a multiplicarse y perennizarse, porque la mujer tiene el destino de la tierra. Y Maqui volvía a preguntarse: '¿Es la tierra mejor que la mujer?' (Alegría 2000:49).

Marguicha, la primera novia de Augusto, es contrastada con la segunda, Maibí. Al comparar las condiciones de vida de ambas, se perfila de nuevo la estrategia del narrador, la de contrastar la vida en la comunidad con la vida nacional; mientras que Maibí vive humillada y privada de dignidad humana por los patrones abusivos, Marguicha irradia felicidad y armonía y viene a representar, siendo "la vida que llegaba a multiplicarse", el crecimiento del idilio. Sin embargo, al final del relato, Marguicha será el personaje que plantea la pregunta emblemática de la novela y que, de este modo, señala que ha llegado a completarse la destrucción del idilio: "¿Adónde iremos? ¿Adónde?" (Alegría 2000:564).

Las figuras de Pascuala, sus hijas, Marguicha y la adulta Casiana aparecen todas como representantes del idilio.

5.3 Resumen y discusión

Pocas figuras femeninas de primer rango pueblan el universo narrativo de *El mundo es ancho y ajeno*, a pesar de que la novela presente una galería de personajes muy numerosa. Se ha visto que los retratos femeninos más elaborados corresponden a unos pocos personajes que protagonizan narraciones secundarias.

El primer personaje femenino de interés es Melba, una joven que ha pasado de ser cortejada a ser excluida de los círculos sociales, y que ha entablado relaciones con el abogado de los comuneros. Tras un viaje fracasado muere, sola, de una enfermedad pulmonar. La caracterización de Melba es demasiado exigua como para ofrecer un retrato complejo. No desarolla como personaje y no hay profundización en su vida interior. La conclusión es que interesa ante todo por su función de cambiar, indirectamente, el destino de la comunidad indígena, y por llamar la atención sobre la situación desprotegida de las mujeres extracomuneras.

La indígena selvática Maibí es otro personaje femenino de cierto interés para este estudio. Como se ha dicho, protagoniza el motivo de la indígena sexualmente abusada por un patrón sádico. Hacia el final de la novela, Maibí se convierte en la novia de Augusto Maqui, lo cual permite compararla con la primera novia de éste, Marguicha. Al contrario de Maibí, Marguicha goza de una vida protegida dentro de la comunidad. Otra vez, la narración intercalada visa a contrastar la vida dentro de la comunidad con la que ofrece el mundo "ancho y ajeno". Con todo, el personaje de Maibí sirve principalmente como representante de la categoría de las indígenas sexualmente abusadas, y para ilustrar la oposición de *fuera/dentro* de la comunidad.

Melba la Costeña y la indígena Maibí no son personajes idílicos. Ambos viven, desarraigados, en un ambiente ajeno que los deja solos y desamparados. Esto es sobre todo evidente en el relato sobre Melba, en el que la insistencia en su extracción costeña subraya su desvinculación de la tierra natal. Ninguna de las dos figuras aparece conectada ni con la tierra, ni con la idea de la familia y del crecimiento.

El personaje femenino representado con más detalle en la narración es el de Casiana, joven indígena que vivió bajo condiciones infrahumanas antes de ser adoptada por la comunidad indígena. En la caracterización de Casiana, los rasgos más destacados son su reserva y su fuerza física. Hablando poco y usando un lenguaje rústico, causa la impresión de sencillez pero, si sus palabras son pocas, sus pensamientos están representados en varios lugares del texto. De ahí que se entienda, por ejemplo, que el móvil de su acción principal, la búsqueda

del Fiero, es la gratitud hacia la comunidad. Al contrario de lo que ocurre con las otras figuras femeninas de *El mundo es ancho y ajeno*, los acontecimientos que experimenta Casiana están en ciertas ocasiones focalizados desde dentro; se adopta su punto de vista. De este modo, al representarse la vida interior de Casiana, hay un acercmiento entre ella y el lector. Al igual que la figura de Melba, el personaje de Casiana ilustra la importante oposición de *fuera/dentro* que estructura la novela: se conoce su sufrimiento anterior a la adopción por la comunidad, mientras que, una vez a su amparo, vive protegida y feliz. Sin embargo, Casiana esmás que una ilustración de la idea de fuera/dentro; la profundización en la vida interior de este personaje hace que sobrepase los límites de un mero personaje-tipo.

Si los personajes estudiados hasta ahora ilustran en mayor o menor grado la situación desprotegida fuera de la comunidad, el relato también proporciona ejemplos de figuras femeninas que viven desde siempre a su amparo. Las constantes comparaciones entre esas figuras y la tierra marca el fuerte lazo que existe en la novela entre mujer, tierra y fecundidad.

En el relato, Pascuala aparece como la madre de familia emblemática, y se acaba de ver que sus hijas están hechas para "parir robustos niños". En lo que se refiere a la figura de Marguicha, ella "era la vida que llegaba a multiplicarse y perennizarse". Fecundas, tanto Pascuala y sus hijas como la pastora Marguicha aparecen como encarnaciones del personaje idílico.

El personaje de Casiana constituye un caso aparte, pues encierra tanto la experiencia de vivir fuera de la comunidad como la de vivir dentro. Sin embargo, se revela, en el episodio de la marcha, que Casiana, arraigada desde hace algún tiempo en Rumi, está embarazada. Este hecho señala su fecundidad y constituye una promesa de continuación de la vida comunera y de los valores que abrazan los comuneros.

***

A modo de resumen, puede decirse que, a pesar del poco espacio que se les concede a los personajes femeninos en la narración de *El mundo es ancho y ajeno*, y a pesar de que las figuras femeninas no alcanzan en ningún momento el estatus de personajes principales, en esta novela desempeñan una función simbólica de primer rango: algunas, identificadas con la tierra, representan la fecundidad y, por consiguiente, el crecimiento de la familia, fundamento del idilio. Otras ilustran el mundo anti-idílico, moderno y "ajeno". Se juega en la novela con la oposición entre el personaje femenino del idilio y el no idílico (al

contrastar la existencia de Pascuala, Marguicha y Casiana-adulta con las de Melba, Maibí y Casiana-niña). El objetivo de la comparación es resaltar la mayor dignidad de la vida comunera.

6 Los personajes femeninos de *Los ríos profundos*

6.1 Introducción a *Los ríos profundos*

Con *Los ríos profundos,* la segunda novela de José María Arguedas, salimos del modelo de novela indigenista que se ha llamado "ortodoxo" (cf. cap. 1.1), y entramos en una obra semiautobiográfica donde las preocupaciones ideológicas están representadas de manera menos mecánica y más intimista que en las novelas anteriores. El conflicto racial subyace en una narración que se articula alrededor de las percepciones y sentimientos del adolescente Ernesto, quien cuenta en primera persona su doloroso despertar a la vida adulta.

De padres criollos pero educado por los indígenas de la hacienda de unos parientes, José María Arguedas conoce el día a día de la vida indígena y es bilingüe.[45] La experiencia de convivir con los indios ha llevado a Arguedas a expresar una poderosa identificación con el universo indígena. Para Antonio Cornejo Polar (1980), la narrativa de Arguedas es uno de los máximos exponentes de lo que él denomina la *literatura heterogénea*; se refiere con este término a la instalación en la obra literaria de una pluralidad de signos socioculturales que reflejan la situación de una sociedad no uniforme, no

[45] José María Arguedas fue huérfano de madre a los tres años y pasó algunos años de su infancia en la hacienda de su madrastra quien lo trató como a uno de los criados indios. Arguedas ha dado el siguiente testimonio de ello: "Amo a mi país, lo admiro, tengo una fe ilimitada en él, y tuve la milagrosa oportunidad de que en mi niñez mi madrastra me arrojara a vivir en la cocina con los peones y sirvientas indias. Ellos fundaron inextinguiblemente la ternura con que veo el mundo" (Arguedas en Murra y López-Baralt 1996:46). Un día, su padre, abogado de vida inestable, se lo llevó y José María acompañó a su padre en sus viajes por el Perú. Del mismo modo, en la novela, Ernesto yerra por el paisaje andino con su padre. Cuando ambos llegan a casa del Viejo en Cuzco y deben dormir en la sucia cocina de los peones indígenas, Ernesto recuerda el amparo de los indígenas del que gozó en su niñez. Se trata de una plasmación ficticia de las experiencias reales del autor: "Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los 'concertados' [peones a sueldo anual]" (Arguedas 2004:142-143).

homogénea. Ángel Rama (1985), por su parte, califica la obra arguediana de *literatura transculturada*, refiriéndose al hecho de que en ella se evidencian los resultados de un intercambio entre lo hispánico-occidental y lo indígena, tanto con respecto al lenguaje y la estructura narrativa como en cuanto a la visión del mundo.[46] Un resultado de la transculturación sería el lenguaje literario de Arguedas, calificado por varios críticos de "castellano quechizado", y considerado por muchos como una de las contribuciones más originales a la literatura latinoamericana.[47] En este lenguaje, la presencia del quechua es notable tanto en el vocabulario como en la sintaxis. Además de las influencias lingüísticas, Martin Lienhard (1990) puntualiza que la tradición oral precolombina también ha dejado huellas en la estructura narrativa de la obra arguediana, sobre todo en la organización temporal y espacial de los relatos. Como ejemplo, Lienhard cita el hecho de que Arguedas no respete la progresión lineal, sino que adopte una estrategia de "sistemática superposición e imbricación del pasado, del presente y del futuro" (Lienhard 1990:204). Siguiendo a Lienhard, el desenlace utópico de *Los ríos profundos*, en el que los indios invaden la ciudad de Abancay, es un resultado de tal superposición ya que "el camino hacia el porvenir pasa por la recuperación de los valores del pasado" (Lienhard 1990:209). El espacio narrativo toma su forma de la "cosmología

---

[46] Según Rama, el proceso de transculturación se produce en tres niveles: 1) la lengua, 2) la estructuración literaria y 3) la cosmovisión. Sobre el origen del concepto, acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940, véase por ejemplo el artículo de Luis Morató-Lara: "José María Arguedas. Fundación del movimiento literario transculturalista" (1997).

[47] Mario Vargas Llosa, probablemente recordando las explicaciones entre paréntesis de palabras quechuas de Clorinda Matto de Turner, la deformación del castellano de los huasipungueros de Icaza y el hecho de que los comuneros de Rumi hayan adoptado el castellano olvidándose del idioma de sus antepasados, escribe que José María Arguedas consigue reconstruir con "gran eficacia artística" (Vargas Llosa 1996:176) los dos pueblos y las dos lenguas en *Los ríos profundos*. Ricardo González Vigil, por su parte, compara el esfuerzo lingüístico de José María Arguedas con los de otros grandes autores de la literatura hispánica: "si Garcilaso enriqueció el español (y la literatura hispánica) con recursos del italiano, y Rubén Darío, con el francés, Arguedas consigue otro tanto, con el quechua, siendo su labor más difícil, por tratarse de un idioma muy diverso, ajeno a las lenguas indoeuropeas, aunque ayudado por la base social del bilingüismo existente en el Ande, con mucho de español quechizado, conforme se nota desde los días de Guaman Poma, siglos XVI-XVII" (González Vigil 2004:16).

andina", que se caracteriza por un "dualismo complejo y múltiplemente connotado" (Lienhard 1990:212).[48]

Un rasgo característico de *Los ríos profundos* vinculado a lo que Lienhard llama la "cosmología andina" es el realismo maravilloso: en esta obra, sobre un trasfondo realista –en el sentido occidental–, aparecen elementos imaginativos que responden a una visión del mundo, donde la naturaleza aparece como un ser animado y donde los deseos y los sueños comparten un mismo escenario con los fenómenos físicos "reales", perceptibles. Ricardo González Vigil (2004) opina que en Arguedas, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Rulfo, de Asturias, de Carpentier o de García Márquez, la cosmovisión mágico-religiosa no viene subrayada, sino que se integra de manera natural en el relato, hecho que puede dificultar la detección de elementos maravillosos en su obra.[49]

6.1.1 Breve resumen de la historia

La trama de *Los ríos profundos* comienza con la llegada de Ernesto y de su padre a Cuzco. Allí, el padre va a visitar a un pariente suyo, un odiado hacendado llamado el "Viejo", con el que necesita arreglar un asunto que no se precisa. El Viejo recibe sin ninguna hospitalidad a Ernesto y a su padre,

---

[48] Así, en *Los ríos profundos*, como en el resto de las novelas de Arguedas, se perciben las oposiciones de sol/luna, hombre/mujer y sierra/costa. Con respecto a esta última oposición, Lienhard aclara que la costa tiene, en la obra de Arguedas y en el conjunto de la tradición indígena, un buen número de connotaciones negativas, tales como la conquista española, la explotación imperialista, la decadencia cultural y moral y la otredad, mientras que la sierra representa la cultura quechua-aymará "con su pasado lleno de potencialidades futuras (tiempo), sus valores sociales, morales, culturales y económico-ecológicos" (Lienhard 1990:213). Subraya este crítico que la oposición geográfica sierra/costa tiene connotaciones sexuales y cosmológicas.

[49] Ricardo González Vigil: "A nuestro juicio, la dificultad para sintonizar lo real-maravilloso en Arguedas es mucho mayor que la que pueden plantear los otros cultores del realismo maravilloso, llámense Carpentier o Asturias, Rulfo o García Márquez. En éstos lo real-maravilloso está como subrayado y exacerbado por la desmesura y la exageración, o por el barroquismo verbal y la profusión de imágenes y resonancias metafóricas, o por las marcas de lo insólito y lo extraordinario. En ellos ya estamos fuera por completo de los cauces de la narrativa del Realismo y el Neo-realismo, dentro de otras reglas de juego de la verosimilitud; el lector 'occidental' acepta someterse a esas reglas como exigencia de la ficción narrativa y no como un aporte o prolongación de lo que él considera narrativa 'realista'" (González Vigil 2004:48-49).

alojándolos en la cocina de los sirvientes indios. Después de pasar algunos días en Cuzco, padre e hijo se dirigen a la ciudad de Abancay, donde Ernesto ingresa en el internado de un colegio católico. El padre, abogado errante, tiene un contrato en otro lugar y se despide de su hijo.

En el colegio reina una profunda rivalidad entre los chicos, que están en continua pugna por un puesto elevado en la jerarquía interna. Además de vivir bajo la amenaza de la violencia, el sensible Ernesto entra en contacto con una sexualidad envilecida y obsesionada. Buscando el calor humano que ha experimentado de niño en la comunidad indígena, Ernesto se dirige un día a la hacienda de Patibamba, en las afueras de la ciudad. Desea establecer contacto con los peones indios, los "colonos". No obstante, la alegría de los indígenas que conoció en su niñez brilla por su ausencia en Patibamba; Ernesto se encuentra con una actitud recelosa que lo sorprende y entristece. Pero la esperanza de encontrar a "colonos" parecidos a los de su recuerdo no se extingue y, con este fin, Ernesto sigue frecuentando el barrio de las chicherías.

Uno de los acontecimientos cruciales de *Los ríos profundos* es la rebelión de las chicheras. Un día, las mestizas de las chicherías recorren la ciudad reclamando sal; acusan a la oficina recaudadora de habérselo robado. Este episodio convierte al personaje de doña Felipa, cabecilla de las mujeres, en un símbolo de la libertad rebelde. Después de seguir a las mestizas hasta Patibamba, donde reparten sal entre los indígenas, Ernesto despierta en brazos de una vieja mujer desconocida, quien lo acompaña al colegio. Vuelto al colegio, el joven es azotado por el Director, el Padre Linares, autoridad respetada en Abancay, que se ha opuesto con fuerza a la rebelión de las mestizas. El Padre Director obliga a Ernesto a acompañarlo a la hacienda, donde echa un sermón a los indios sobre la importancia de la obediencia.

Doña Felipa tiene que escaparse de los gendarmes que la buscan en la ciudad. A pesar de su ausencia física, doña Felipa cobra cada vez más importancia en la imaginación de Ernesto. Como un símbolo elocuente, su rebozo rojo se ha quedado en lo más alto de una cruz en el puente del río. Un día, Ernesto ve que la mujer demente recoge el rebozo de la rebelde, hazaña ésta que marcará el comienzo de un proceso de humanización de la primera: Ernesto empieza a verla con otros ojos, y el texto ofrece varias indicaciones de que la mujer loca se está transformando.

Hacia finales de la narración, la peste llega a Abancay, y entre los primeros que enferman se encuentra la demente. Ernesto vela a la moribunda y, en nombre de todos los colegiales, le pide perdón por el estupro del que ha sido víctima. La mujer muere. Cuando el Padre Director se entera de que el joven ha

estado en el cuarto de la demente, se enfada, convencido de que Ernesto ha tenido relaciones sexuales con ella, con el riesgo consiguiente de contagio.

La llegada de la peste obliga a los colegiales y a todos los habitantes de Abancay a abandonar la ciudad pero, al mismo tiempo que lo hacen, los indios "colonos" de Patibamba la invaden, instalándose en las casas vacías.

6.1.2 El indigenismo de *Los ríos profundos*

Hemos mencionado que en *Los ríos profundos* el conflicto ideológico queda subordinado al proceso de desengaño del joven protagonista, pero esto no impide que la novela aborde con profusión la difícil convivencia entre diferentes grupos étnicos y sociales. Vargas Llosa señala como hilo conductor de *Los ríos profundos* "un niño [Ernesto] desgarrado por una doble filiación que simultáneamente lo enraíza en dos mundos hostiles" (Vargas Llosa 1996:179). Ciertamente, el proceso de aprendizaje del personaje principal está íntimamente ligado al conflicto entre el mundo criollo y el indígena.

Una conversación entre Ernesto y su compañero Antero ilustra el conflicto interior de Ernesto, de origen criollo pero culturalmente identificado con la vida indígena. Antero, hijo de terratenientes, cuenta que, de niño, ha llorado al ver el sufrimiento de los "colonos" de la hacienda de sus padres: "–Cuando se es niño y se oye así, llorar a la gente grande, en tumulto, como una noche sin salida ahoga al corazón; lo ahoga, lo oprime para siempre" (Arguedas 2004:343). Expresando su fe en una futura liberación de los explotados, Ernesto responde que en los pueblos donde él ha vivido, los indios no son como niños llorones; sin embargo, cree que las lágrimas de los indios garantizan futuros actos de liberación: "Un hombre que está llorando, porque desde antiguo le zurran en la cara, sin causa, puede enfurecerse más que un toro que oye dinamitazos, que siente el pico del cóndor en su cogote" (Arguedas 2004:344-345). Finalmente, a pesar de haber expresado cierta sensibilidad con respecto a la situación de los indígenas, Antero se declara leal a su clase, algo que se manifiesta en el siguiente altercado entre los chicos:

> –Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil– dijo. –¡No te entiendo, Antero! –le contesté, espantado– ¿Y lo que has dicho que llorabas? –Lloraba. ¿Quién no? Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño (Arguedas 2004:345).

En la conversación citada se yuxtaponen dos discursos que ilustran claramente el conflicto entre los criollos-explotadores y los indios-explotados. Es obvio que

los deseos de Ernesto de una liberación indígena están vinculados a la preferencia manifestada en la novela por algunas cualidades asociadas con la cultura indígena, tales como el colectivismo y la integración del hombre en la naturaleza. En este sentido, *Los ríos profundos* puede leerse como una elegía del mundo que empezó a desmoronarse a partir de la conquista española.

Sin embargo, a pesar de su nostalgia por la sociedad indígena, la obra arguediana otorga gran importancia a la figura del mestizo. El teórico Roland Forgues (1986) indica que la prominencia del mestizo es lo que distingue a Arguedas de los indigenistas puristas. En la obra de Arguedas, Forgues encuentra varias pruebas que demuestran que el escritor reconoce el mestizaje como un factor decisivo para el acercamiento entre el mundo blanco y el indio. El crítico francés señala que Arguedas crea en su obra la figura del *mestizo constructor* (*métis constructeur*), un personaje que, libre y solidario, hunde sus raíces culturales en el universo de los indígenas pero al que su origen criollo le proporciona dinamismo y poder transformador. Basta con pensar en las mujeres chicheras y su líder doña Felipa para darle razón a Forgues.

6.2 Análisis

6.2.1 La narración, la voz narrativa y la focalización

Como queda dicho, la historia de *Los ríos profundos* es contada en primera persona por un narrador que recuerda un período de su adolescencia. Por lo tanto, la focalización es interna. De esa manera, se distingue de las demás novelas del corpus.

Antonio Cornejo Polar (1994) ha indicado que el carácter del sujeto emisor es una de las diferencias decisivas entre las novelas indigenistas anteriores y la obra de José María Arguedas. Según Cornejo Polar, en las obras del indigenismo ortodoxo un sujeto unitario emite un discurso monológico que pretende conciliar dos mundos en conflicto, mientras que la voz narrativa creada por Arguedas puede calificarse de sujeto plural y descentrado, o *migrante*. En nuestra opinión, la denominación de "migrante" describe felizmente al personaje-narrador Ernesto, que alimenta el deseo de preservar la memoria del tiempo y del espacio que han quedado atrás, "convirtiéndolos en algo así como un segundo horizonte vital que constantemente se infiltra, y hasta modela, las experiencias posteriores" (Cornejo Polar 1994:209). El protagonista de *Los ríos profundos* se

mueve simultáneamente en dos mundos antagónicos: "el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro" (Cornejo Polar 1994:209).[50]

La condición "plural" o "migrante" del narrador de *Los ríos profundos* implica un juego complejo de voces narrativas: a primera vista, se perciben dos narradores de carácter distinto, esto es, el Ernesto adolescente (el narrador-personaje que vive los acontecimientos de la historia desde dentro y que no tiene acceso global a la narración) y el Ernesto adulto (que está ordenando sus recuerdos de la adolescencia, teniendo una visión panorámica de lo narrado). Según Ricardo González Vigil (2004), algunos estudiosos consideran que este último narrador se compone a su vez de dos, y por consiguiente identifican una tercera voz a la que se podría calificar de narrador "etnográfico"; la función de esa tercera voz sería nutrir al relato de datos antropológicos. Este último agente sobrepasaría los límites del narrador adulto y aportaría conocimientos sistemáticos sobre la historia, las lenguas y las gentes del Perú.[51]

6.2.2 Estructura del relato

Otro rasgo que hace que *Los ríos profundos* se diferencie de las otras novelas del corpus atañe a la estructura. Si las obras tratadas anteriormente obedecen al esquema confrontacional, la novela de José María Arguedas sigue las líneas del

---

[50] Antonio Cornejo Polar (1994) sostiene que el ejemplo más ilustrativo de la pluralidad del sujeto de *Los ríos profundos* es la carta de amor que Ernesto le escribe a una jovencita de clase alta; en este acto se acumulan: el narrador culto que traduce la carta del quechua al español, el protagonista que escribe la carta recordando las canciones tradicionales indígenas que escuchó de niño, y los productores originales de estas canciones, miembros de una cultura oral colectivista. Es decir, que en la escritura de esta carta, la identidad del sujeto Ernesto se funde con la de otros. Este ejemplo refleja la novedad fundamental de la escritura de Arguedas. Cornejo Polar la describe como una "construcción de un sujeto plural que asume experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos y que remiten a culturas diversas" (Cornejo Polar 1994:215).

[51] En su artículo "The Plural Narrador and the Quandary of Multiple Communication in Argueda's *Deep Rivers*" (1998), Julio Ortega también distingue tres voces narrativas, pero su descripción no es la misma: en el nivel más global de la novela, Ortega identifica al *narrador autor*, el agente que establece la historia y la narra; dentro de la narración, según Ortega, se encuentra un *"yo" testigo*, cuya función es dar a conocer el mundo cultural en el que se ambienta la historia; finalmente, en la dimensión de la historia, se encuentra el *"yo" actor*, en forma de niño protagonista que participa en los acontecimientos. Ortega insiste en la pluralidad y la sofisticada complejidad de voces de *Los ríos profundos*.

aprendizaje (Bildung) (cf. cap. 1.1.2). Recordemos que en una historia de dicha estructura, el protagonista suele sufrir dos transformaciones: de la *ignorancia* hacia el *conocimiento* y de la *pasividad* hacia la *acción*. Aplicando ese esquema a *Los ríos profundos*, uno de los pasos que llevará a Ernesto hacia el conocimiento es la visita en casa del Viejo, donde se da cuenta de la sumisión del sirviente indígena; otro, lo dará en el colegio, al conocer a la demente y la fuerza de los deseos sexuales. Con respecto a la transformación hacia la acción, Ernesto, de ordinario observador pasivo de los sucesos, queda sorprendido él mismo de sus acciones en la rebelión de las chicheras: "Antero continuó acercándose a la torre. Yo le seguía furiosamente. La violencia de las mujeres me exaltaba. Sentía deseos de pelear, de avanzar contra alguien" (Arguedas 2004:271).

En *Los ríos profundos* es cuestión de un aprendizaje positivo ya que el proceso termina con la toma de conciencia del protagonista: Ernesto entiende plenamente la situación deplorable de los indígenas y la necesidad de rebelarse contra los poderes opresores.

6.2.3 Relato de la destrucción del idilio

Como se acaba de decir, un elemento constante en *Los ríos profundos* es la nostalgia que siente Ernesto por su pasado, esto es: por su infancia junto con los indígenas y por sus viajes con el padre. Desde la perspectiva de la destrucción del idilio, en esta novela el idilio se confunde con el mundo indígena de los recuerdos de infancia de Ernesto. Se establece una asociación muy fuerte entre la inocencia, el mundo indígena y la protección. Por el contrario, el mundo criollo, del cual el colegio es el símbolo más elocuente, aparece asociado con la pérdida de la inocencia. Parece ser que la destrucción del idilio, en *Los ríos profundos*, tiene lugar en el interior del protagonista, más que en el mundo exterior.

La utopía arcaica

A propósito de la lectura en clave idílica, cabría mencionar una idea afín, a saber, la de Mario Vargas Llosa (1996), quien en su análisis de *Los ríos profundos* reflexiona sobre el mundo añorado por Ernesto en términos de "utopía arcaica": según este autor, la sociedad precolombina por la cual el protagonista adolescente siente nostalgia es una sociedad ideal que nunca ha

existido realmente, una utopía.[52] No obstante, cabría recordar que cuando Vargas Llosa habla de "utopía arcaica" en la obra arguediana, lo hace con el objetivo de describir los puntos débiles de las tesis políticas del escritor, reflejadas, según el crítico, en sus novelas.

Vargas Llosa sostiene que el mundo arcaico, rural y colectivista que evoca José María Arguedas en su obra es un mundo "no corrompido, virginal, casto, mágico, ritual" (Vargas Llosa 1996:273), una descripción aplicable al idilio bajtiniano. El crítico peruano sostiene que Arguedas defiende intuitivamente una utopía que sabe imposible. Es cierto que en *Los ríos profundos* se observa una exaltación de los valores asociados con el mundo indígena arcaico, tal y como señala Vargas Llosa, pero también destaca otro aspecto, omitido por este último: el importante papel del mestizaje. El hecho de instalar al mestizo como personaje central hace que *Los ríos profundos* no se hunde en la nostalgia sino que apunta una vía posible para el futuro del Perú. (cf. 6.1.2).

6.2.4 Los personajes de la novela

En *Los ríos profundos* hay algunos momentos especialmente expresivos como las escenas de la aparición de la demente en el patio de la escuela, el motín de las chicheras, el encuentro de Ernesto con la mujer anciana de ojos azules, la recogida del rebozo por parte de la demente y la muerte de esta última. Estas escenas serán descritas con detenimiento a continuación, y los personajes femeninos involucrados en ellas se convertirán en el centro de interés del análisis. Sin embargo, como queda dicho, el personaje clave alrededor del cual se organiza todo el relato es Ernesto; a través de los ojos de este chico de catorce

---

[52] En su descripción esclarecedora de la utopía, Paul Ricoeur (1997) sostiene que este "ningún lugar" ("nulle part") tiene tanto un lado constructivo como uno "patológico". La dimensión positiva de la utopía es su capacidad de arrojar nueva luz sobre nuestra realidad: "Le point de vue de nulle part permet de mettre le système cultural à distance; nous le voyons de l'extérieur précisément à cause de ce 'nulle part'" (Ricoeur 1997:37). Siguiendo a Ricoeur, la función "patológica" de la utopía es la huida: los utopistas eluden la confrontación con los problemas sociales prácticos: "Tous les traits régressifs dénoncés si souvent chez les penseurs utopistes – tels que la nostalgie du passé, la quête d'un paradis perdu – procèdent de cette déviation du 'nulle part' à l'égard de l''ici et maintenant' (Ricoeur 1997:38). En su libro *La utopía arcaica* (1996), Mario Vargas Llosa se interesa justamente por el mito del pasado incaico como sociedad ideal, frecuente entre los indigenistas "puristas", como Luis E. Valcárcel. Vargas Llosa considera este mito como una utopía en el sentido negativo de "huida de la realidad".

años, que cuenta su historia en primera persona, se descubre el resto de personajes y se asiste a todos los acontecimientos. Dada su condición de eje narrativo, será preciso acercarse a los personajes femeninos de la novela tomando a Ernesto como punto de referencia; por ello, el análisis de la representación femenina será precedido de una breve descripción de este personaje-narrador.

6.2.4.1 Ernesto

Cuando comienzan los sucesos que constituyen la historia de *Los ríos profundos*, Ernesto, el "yo" del relato, lleva ya algún tiempo errando por el paisaje andino en compañía de su padre. El principio de la narración coincide con el inicio del proceso de aprendizaje de Ernesto: llegados padre e hijo a Cuzco, a casa del Viejo, Ernesto comprueba por primera vez la humillación a la que son sometidos ciertos indígenas; ello se hace evidente en la figura del atemorizado criado del Viejo, que no se atreve a hablar con los foráneos. Al comparar a ese *pongo* con los indígenas intrépidos que ha conocido en las haciendas, Ernesto se ve obligado a revisar su visión del mundo.

Hemos dicho que otro paso en el proceso de desengaño, Ernesto lo da en el colegio religioso en el que ingresa después de haberse separado del padre: allí es donde Ernesto, observando a los compañeros mayores, pierde algo de su ingenuidad sexual. Lejos de entregarse a sus deseos de adolescente, Ernesto siente asco y vergüenza; rechaza la sexualidad, que constituye para él un mal contra el cual tiene que luchar.

Durante la estancia en el colegio, Ernesto vuelve a enfrentarse con el problema racial: observa el desdén que sufre uno de los padres por ser negro. Fuera del colegio, comprueba el grado de explotación que padecen los indios; el día que visita a los indígenas "colonos" en la hacienda de Patibamba se lleva una honda decepción tras constatar que los colonos se parecen más a los muertos que a los vivos. Ernesto entiende que la opresión que sufren esos indios es de la misma índole que la que ejerce su pariente: concluye que los colonos tienen "la misma apariencia que el pongo del Viejo" (Arguedas 2004:200). Son reflexiones de esa naturaleza, más que razonamientos explícitos sobre la situación de los indígenas, las que indican la toma de conciencia por parte de Ernesto. Poco a poco se evidencia que el protagonista anhela una liberación indígena capaz de invertir la jerarquía social, y de restituir la dignidad de los más humildes.

El remedio a la desorientación que sufre Ernesto, huérfano de madre y descolocado entre dos culturas, es la evocación de los momentos felices pasados

con los indios en la hacienda donde vivió parte de la infancia, así como los recuerdos de los viajes con su padre. En lugar de cortejar a las chicas, como hacen sus compañeros del colegio, Ernesto evoca la imagen de jóvenes inocentes con las cuales se ha tropezado en sus viajes; la idealización de las chicas alejadas indica que Ernesto prefiere refugiarse en la ensoñación más que enfrentar la realidad. Por la misma razón, busca consuelo en la naturaleza, poblada, según su concepción del mundo, de piedras, ríos y árboles animados. Para este personaje, el mundo de los objetos está cargado de sentido mágico; de ahí que el *zumbayllu*, un trompo que para los demás niños sólo es un juguete, adquiera dimensiones mágicas en la imaginación de Ernesto.

Focalización

Antes de analizar a los personajes femeninos, cabría decir algo a propósito de la perspectiva desde la cual se los representa. En *Los ríos profundos*, un sujeto masculino, Ernesto, participa en los acontecimientos; observa a los demás personajes y relata lo que ha vivido y visto de manera subjetiva. Este tipo de focalización impide que se conozca desde dentro a los demás personajes. Al respecto, Sara Castro-Klarén (1983) denuncia el hecho de que, en la obra de Arguedas, se otorga generalmente a los personajes femeninos una "posición secundaria y cosificada" como consecuencia de que un focalizador masculino "observa, reporta, interpreta y juzga el acontecimiento" (Castro-Klarén 1983:55). Sin embargo, a diferencia de Castro-Klarén, no se juzga aquí la elección de este punto de vista como reprochable, sino como una consecuencia lógica e imprescindible del carácter semiautobiográfico de la narración. Como la focalización es del mismo tipo a lo largo del relato, no será comentada en conexión con los personajes sometidos a análisis.

6.2.5 Análisis de los principales personajes femeninos

6.2.5.1 La demente

El personaje de la mujer loca sufre tres fases de desarrollo en el relato, las cuales serán descritas a continuación con los títulos: *degradación*, *transformación* y *muerte*.

6.2.5.1.1 La degradación

Algunas noches, la mujer demente sale al patio interior y los colegiales concurren a verla y a excitarse con su presencia. Incluso algunas mañanas los chicos la ven salir "de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio" (Arguedas 2004:217). Las noches que sale al patio, la mujer causa "desconcierto y terror" (ibíd.): los chicos mayores hacen fila para estar cerca de ella y los más pequeños se quedan mirando el espectáculo, "temblando de ansiedad" (ibíd.). Las peleas que tienen lugar entre los chicos rivales durante esas noches son más serias que otras veces y terminan sólo cuando se anuncia la hora de dormir o cuando los religiosos se asoman para saber la razón de tanto escándalo.

Caracterización directa

El narrador-personaje Ernesto introduce la figura de la demente en el capítulo V, en el que describe a algunos de los colegiales, las relaciones que reinan entre ellos, así como el aspecto físico del colegio:

> Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en un pueblo próximo por uno de los Padres. No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda (Arguedas 2004:217).

La introducción trasmite la imagen de una mujer falta de voluntad ("[h]abía sido recogida"), sucia y fea. La imagen negativa es intensificada más adelante, cuando se precisa que el lugar donde se expone la demente a las miradas es la letrina del patio interior. El texto no menciona de forma explícita ningún acto sexual entre ella y los colegiales mayores pero insinúa que tiene lugar allí. En la imaginación de Ernesto, el patio, lugar de las actividades nocturnas de la mujer loca, se convierte en un espacio endemoniado. Para él, la demente está contagiada de la suciedad de los deseos sexuales que despierta, y la imagina como un imán del que no pueden escaparse los chicos; la sexualidad de los colegiales aparece descrita como un mal que los traga y los condena: "nosotros, los pequeños, luchábamos con ese pesado mal, temblábamos ante él, pretendíamos salvarnos, inútilmente, como los peces de los ríos, cuando caen en el agua turbia de los aluviones" (Arguedas 2004:227). El "Peluca" se pone nervioso si no puede ver a la demente, y otro compañero confiesa a Ernesto que la idea de estar con ella es superior a su voluntad:

> –No sé, hermano. ¡Ella tiene que ser! Creo que estoy endemoniado. ¡Me estoy condenando, creo! ¿Por qué me aloca esta opa babienta? Le ruego al Niño Dios todas las noches. ¡En vano, en vano! Yo he estado con otras cholas. ¡Claro! Mi propina me alcanza para dos. Pero vengo aquí, de noche; el excusado me agarra, con su olor, creo. (Arguedas 2004:261).

Con todo, al principio de la narración, el personaje de la demente aparece relacionado con la suciedad y los instintos más bajos. El hecho de que no tenga nombre sino que aparece bajo las denominaciones de la "demente" o la "opa" contribuye a presentarla como un ser deshumanizado.

Discurso

El hecho de que no sabe hablar acentúa la dimensión deshumanizada del personaje de la demente. Los únicos sonidos que emite son mugidos. Tampoco están representados pensamientos suyos en el texto. Más que adentrarse en la psicología del personaje de la demente, al principio del relato, el narrador utiliza a esa figura para poner de relieve el aspecto indómito y obsesivo de la sexualidad de los colegiales. De hecho, representada como un ser incapaz de pensar y de sentir, dominado por los imperativos del instinto, la demente se parece más a un animal que a un ser humano.

Acciones

El personaje de la demente protagoniza, sin tomar la iniciativa, un episodio que se desarrolla en el patio interior. Los tiranos del colegio, Lleras y el "Añuco", intentan humillar a un chico menor, Palacitos (el único indio de la escuela), obligándole a copular con la mujer loca. El narrador-personaje cuenta que Lleras "había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, y exigía que el humilde Palacios se echara sobre ella" (Arguedas 2004:219). La mujer, por su parte, no se niega al estupro: "La demente quería, y mugía, llamando con ambas manos al muchacho" (ibíd.). El episodio refuerza la imagen de la demente como un ser desprovisto de dignidad humana.

6.2.5.1.2 La transformación

El comienzo de la transformación del personaje de la demente –el proceso de "humanización"– lo constituye su recogida del rebozo que ha pertenecido a doña Felipa. Después de realizar esa hazaña, la demente cobra una importancia simbólica a los ojos de Ernesto. Sin embargo, no se trata solamente de una revalorización por parte del personaje-narrador, sino que el texto ofrece

indicaciones de un cambio al margen de las que actúan sobre la conciencia de Ernesto. Por ejemplo, la mujer demente deja de salir al patio, y también tendrá importancia decisiva su subida a una torre para participar a distancia en una fiesta callejera de la ciudad.

Caracterización directa

El hecho de que la demente ya no quiera salir al patio anuncia una nueva fuerza de voluntad. Las palabras del "Peluca", uno de los colegiales, revelan el cambio: "–No ha venido, la india puta –me dijo, en voz alta, cuando me reconoció–. No quiere venir. Yo ahora te la daría, seguro, garantizado. Aprende ya a ser hombre" (Arguedas 2004:399).

La cocinera del colegio le abre los ojos a Ernesto sobre las consecuencias que implica ser "distinto", como la demente. Explica por qué la mujer no está en la calle, como los demás, para escuchar la música de la fiesta, sino que se ha subido, sola, a una torre:

> –La pueden patear, pues. Cualquier cosa pueden hacerle; es opa. La opa es 'distinto'; si quiere también puede irse de este mundo, tranquila, saltando a un *kijllu* de los precipicios o entrando a las sombras de las cuevas.[53] Pero tiene que sufrir todavía, dicen. A eso ha venido. –¿Sufre? –¡Es gente! ¿Por qué no va a sufrir? ¿Acaso es callo muerto su cuerpo? (Arguedas 2004:400).

Las palabras de la cocinera perturban a Ernesto e implican un giro en la manera en la que percibe a la mujer loca. Sólo cuando la encuentra en la torre, comprende plenamente que es un ser humano. Describe sus "cabellos deshechos, tan desiguales, ruinosos" (Arguedas 2004:401) y ve que mueve los pies "como muestra de felicidad" (ibíd.). A pesar de ver la alegría de la demente subida a la torre, Ernesto es invadido por la tristeza:

> Pero su risa, el movimiento de su cuerpo, sus cabellos, repercutían en mí con atroz tristeza. ¿Por qué? Quizá por los recuerdos de haberla visto desnuda, con el traje sobre la cabeza, blanca, disputada en ciegas peleas por los internos. Su propia figura, su rostro atolondrado. ¡Cómo temblaba yo en esas horas en que de noche ella caía al patio interior,

[53] En la edición de Ricardo González Vigil se explica la idea de "ser distinto" de la siguiente manera: "En el mundo andino ser *distinto* (opa, marcado por viruelas o lunares, jorobado, etc.) se interpreta como poseer una condición fuera de lo común, más cercana de las fuerzas misteriosas del cosmos: mágicas, demoníacas, mesiánicas…" (González Vigil 2004:400).

> y los cielos y la tierra no podían devorarme a pesar de mis ruegos! (Arguedas 2004:401-402).

Las observaciones de Ernesto después de su sensibilización añaden una dimensión de primer rango al personaje de la demente: la humanidad. El narrador-personaje entiende que es un ser capaz de sentir alegría y tristeza como los demás. La plena comprensión de la dimensión humana de la demente le resulta dolorosa a Ernesto.

Discurso

En el episodio del rebozo, el narrador comenta que la demente no es muda pero que sólo sabe mugir: después de recoger su trofeo, la mujer corre "mugiendo, mugiendo como una condenada" (Arguedas 2004:352); y más adelante: "Mugió con esa voz característica de los gordos cuellicortos" (ibíd.). En la torre no emite otros sonidos que una risa "sin recato" (Arguedas 2004:401).

Acciones

El acto más significativo del personaje de la demente es la recogida del rebozo de doña Felipa. Ernesto observa y describe sus maniobras: corriendo, la mujer se acerca al puente donde está el rebozo sobre una cruz de piedra. Trepa hacia lo alto de la cruz, "como un oso" (Arguedas 2004:352). Arranca el rebozo y logra bajar sin caer en el agua violenta. Queda muy contenta de su hazaña: "Sacudió el rebozo con gran alegría y se lo puso a la espalda" (ibíd.). Un poco más adelante, Ernesto añade: "Pasó por mi lado sin mirarme. Su rostro resplandecía de felicidad" (ibíd.). La descripción de los gestos triunfales de la demente indica que ella misma considera la recogida del rebozo como un acto de gran peso.

La subida a la torre desde la cual la demente escucha la música de la fiesta callejera, se convierte asimismo en un acto simbólico. El personaje-narrador lo comenta, diciendo que la recogida del rebozo era una hazaña pero que la subida a la torre lo era aún más:

> Oía a la banda de los músicos desde el mirador más alto y solemne de la ciudad, y contemplaba, examinándolos, a los ilustres de Abancay. Los señalaba y enjuiciaba. Se festejaba a plenitud, quizá como ninguno (Arguedas 2004:401).

El hecho de que el personaje de la demente, antes asociado con los instintos más bajos, suba al mirador "más alto y solemne de la ciudad", examinando y

enjuiciando desde lo alto a los "ilustres" es una inversión de los papeles que consolida su transformación.

6.2.5.1.3 La muerte

Un día, el "Peluca" dice a Ernesto que la demente lleva ocho días sin aparecer por el patio, y al acercarse al cuarto de la mujer, Ernesto descubre que ésta está agonizando. Se sienta a su lado y la vela. Después de un rato, Ernesto llama al Padre Director, pero antes de que venga, pide perdón a la demente en nombre de todos los chicos del colegio. La serenidad de la escena de muerte de la demente se rompe de una forma brutal cuando el Padre Director entra en su cuarto, dando voces. Lleva a Ernesto a una celda del monasterio para que sea despiojado y lavado con creosota. Contrasta la dignidad religiosa de los actos de Ernesto al lado de la moribunda con el prosaísmo de las interrogaciones del Padre:

> –¿Entraste a su cama? ¡Confiesa! –¿A su cama, Padre? Me escrutó con los ojos; había un fuego asqueroso en ellos. –¡Padre! –le grité– ¡Tiene usted el infierno en los ojos! (Arguedas 2004:431).

Cuando Ernesto cuenta al Padre lo que ha hecho ("–Recé a su lado –dije–. Le crucé sobre el pecho sus manos. La he despedido en nombre de todos. Se murió tranquila. Ya se murió, felizmente"; Arguedas 2004:432), este último se arrepiente de haber insinuado otra cosa y se aparta de forma precipitada.

Caracterización directa

El narrador-personaje Ernesto observa a la moribunda sin describirla; sólo menciona lo que ve cuando entra en su habitación: "Le vi el rostro a la enferma. Le vi los cabellos, de cerca, y la camisa mugrienta que le cubría el pecho, hasta el cuello" (Arguedas 2004:428). De las palabras citadas se desprende que Ernesto entiende que la demente está muriendo. Esto se ve confirmado por el hecho de que el cabello y la camisa de la mujer están llenos de piojos; conforme al modo de entender el mundo de Ernesto, los piojos anuncian la muerte:

> [Los piojos] andaban lentamente, se colgaban de cada hilo de su cabellera, de los que caían hasta el rostro y la frente; en los bordes de la camisa y en las costuras, los veía en fila, avanzando unos tras otros, hasta el infinito mundo (ibíd.).

Al avisar al Padre Director, Ernesto llama por primera vez a la demente de su nombre: Marcelina. El usar su nombre es altamente significativo porque implica que el proceso de humanización del personaje de la demente se ha completado.

Resumen

El personaje de la mujer demente pasa por una transformación que lo lleva de la degradación hacia la dignidad. De manera significativa, aparece a principios del relato sin nombre. Está descrito como sucio y feo, y se asocia con una sexualidad envilecida. Sus mugidos fortalecen la impresión de que tiene más rasgos animales que humanos. Sin embargo, la recogida del rebozo de doña Felipa iniciará un proceso de "humanización" de la que es testigo Ernesto: la demente empieza a actuar como sujeto provisto de voluntad, deja de ser objeto de los deseos sexuales de los chicos del colegio, y al final de su vida recobra su identidad humana al ser llamada de su nombre propio, Marcelina.

Aunque sólo se mencione de paso, el hecho de que la mujer demente sea blanca tiene importancia, ya que de este modo se consolida el vínculo entre ella y el mundo criollo-masculino en el que se mueve. Sin embargo, si al principio de la narración aparece representado dentro de los muros del colegio, el proceso de humanización de este personaje se inicia significativamente fuera de él, en contacto con la naturaleza: la loca recoge el rebozo de doña Felipa en el puente del río salvaje.

6.2.5.2 Doña Felipa y las chicheras

En la narración, el sublevamiento de las chicheras mestizas residentes en el barrio de Huanupata surge de la nada, sin anuncio previo. Termina con la llegada del ejército a Abancay y con la huida de la cabecilla, doña Felipa. Pero la fuerza rebelde de las chicheras deja una huella profunda en Ernesto, para quien esas mujeres vienen a representar una vida alternativa. En el nivel global de la obra, la insurrección representa la esperanza de un cambio social.

La descripción del motín empieza cuando Ernesto, de pronto, oye gritos de la calle. Se asoma y ve mujeres mestizas que pasan corriendo; su vestimenta revela que son las chicheras de Huanupata. La mayor parte de los colegiales observa a las mujeres desde las esquinas de las calles pero Ernesto, excitado, avanza "hacia el centro" (Arguedas 2004:270). Repara en el hecho de que la rebeldía sólo ha concitado a mujeres: "No se veían hombres" (Arguedas 2004:271). El narrador adulto recuerda la extraordinaria fuerza del remolino de gente: "La violencia de las mujeres me exaltaba. Sentía deseos de pelear, de avanzar contra alguien" (ibíd.).

Caracterización directa

Dentro de la masa de chicheras destaca un personaje individualizado, su líder, doña Felipa. Testigo del enfrentamiento entre la cabecilla y el Padre Director, personaje de gran autoridad en la ciudad de Abancay, Ernesto percibe el resplandor de la mestiza:

> La mujer que ocupaba el arco de la torre era una chichera famosa; su cuerpo gordo cerraba completamente el arco; su monillo azul, adornado de cintas de terciopelo y de piñes, era de seda, y relucía. La cinta del sombrero brillaba, aun en la sombra; era de raso y parecía en alto relieve al albayalde blanquísimo del sombrero recién pintado (Arguedas 2004:271)

A los ojos del personaje-narrador de Ernesto, la figura de la cabecilla destaca en el gentío por su brillo. Figura resplandeciente, doña Felipa simboliza la esperanza para el protagonista.

Siguiendo a Ricardo González Vigil, el retrato que pinta Ernesto del personaje de doña Felipa enfatiza su vigor; el crítico explica que las marcas de viruelas suelen connotar una personalidad enérgica:

> La mujer tenía cara ancha, toda picada de viruelas; su busto gordo, levantado como una trinchera, se movía; era visible, desde lejos, su ritmo de fuelle, a causa de la respiración honda (Arguedas 2004:271-272).[54]

La energía y la fuerza de la líder del motín se manifiestan en su capacidad de mantener el orden entre las mujeres, algo que causa una profunda impresión en el personaje-narrador: "Pero ahí estaba ella, la cabecilla, regulando desde lo alto del poyo hasta los latidos del corazón de cada una de las enfurecidas y victoriosas cholas" (Arguedas 2004:277).[55] Sigue describiendo con admiración a

---

[54] González Vigil compara a doña Felipa con el Fiero Vásquez de *El mundo es ancho y ajeno*, del que el apodo de Fiero significa que está marcado por la viruela.

[55] A esta altura de la narración, interviene el narrador etnógrafo, y comenta que sorprende la sincronía de los actos de las chicheras puesto que, de ordinario, las mujeres indígenas (aquí el narrador no diferencia entre mestizas e indígenas) sólo guardan silencio en las reuniones solemnes de los hombres: "La mujer que es callada cuando los hombres intervienen en los cabildos, chilla, vocifera, es incontenible en las riñas y en los tumultos. ¿Por qué en el patio de la Salinera no se arañaban, no se destrozaban a gritos? ¿Cómo no insultaban o llamaban a las que aún permanecían fuera del zaguán, en la calle? Si una sola hubiera podido gritar como cuando era libre, habría incendiado a la multitud y la hubiera destrozado" (Arguedas

la mujer: "Del rostro ancho de la chichera, de su frente pequeña, de sus ojos apenas visibles, brotaba una fuerza reguladora que envolvía, que detenía y ahuyentaba el temor" (Arguedas 2004:277).

Después del motín, doña Felipa se refugia en otro lugar pero la gente sigue hablando de ella. Tanto en la imaginación de Ernesto como en los juicios que emite otra gente sobre ella, doña Felipa adquiere calidades fuera de lo normal. Esto se ve, por ejemplo, en un altercado que tiene Ernesto con un amigo: "–¿Es cierto, Antero, que los maridos de las chicheras son humildes?– le pregunté. -Los de doña Felipa, dicen. Dos tenía" (Arguedas 2004:341). El hecho de que la líder del motín tenga dos maridos también invierte los papeles tradicionales de los sexos y subraya la fuerza viril de la mestiza.

Discurso

El vigor de la cabecilla también se refleja en la descripción de su manera de hablar:

> Hablaba en quechua. Las ces suavísimas del dulce quechua de Abancay sólo parecían ahora notas de contraste, especialmente escogidas, para que fuera más duro el golpe de los sonidos guturales que alcanzaban a todas las paredes de la plaza (Arguedas 2004:272).

El tema del discurso de doña Felipa es la justicia y la solidaridad con los pobres. Sus palabras, desafiantes, contrastan con las del Padre Director cuando preconiza por repartir la sal a los pobres: "¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?". Cuando el Padre se muestra autoritario –"¡Obedece a Dios!" (Arguedas 2004:273)–, doña Felipa responde "a voces" (ibíd.) que Dios castiga a los ladrones. Con todo, el lenguaje del personaje de la cabecilla resulta poderoso y su actitud, valiente.

Llegadas a la hacienda, las chicheras se encuentran con las puertas cerradas. Doña Felipa pregunta con "voz casi varonil, llena de amenaza" (Arguedas 2004:282) quién asusta a las indias. Acto seguido, fuerza la puerta de una de las chozas y encuentra a mujeres y niños que están gimoteando. Al verlos, la voz de la líder se torna "tierna y dulce" (ibíd.). El cambio de tono subraya la solidaridad y ternura que siente doña Felipa por los pobres.

2004:276-277). El narrador encuentra la respuesta en doña Felipa; el orden del motín procede de este personaje.

Acciones

Las acciones más importantes del personaje de Felipa son las de asumir el liderazgo del motín de las chicheras, desafiando al Padre Director, y de ir a Patibamba a repartir la sal entre los colonos. Las chicheras quedan impresionadas por el hecho de que doña Felipa se acuerda de los más pobres, de los que suelen olvidarse, según ellas, otros jefes revolucionarios. Pero las indias de Patibamba son asustadas. Se describe cómo una de ellas recibe algunos pedazos de sal, evitando a toda costa un contacto excesivo con las foráneas: "La india miró a la chichera y los trozos de sal. Dio media vueta (sic) y se lanzó a la carrera, hacia su choza; la siguieron sus criaturas; y cuando todos estuvieron adentro, cerró la puerta" (Arguedas 2004:282). El miedo de los colonos es prueba de la necesidad de la acción solidaria de las mestizas.

Resumen

El personaje de doña Felipa ejerce hechizo sobre Ernesto: de su figura emana un particular brillo. Su fuerza ordenadora y su voz son descritas como varoniles, y tiene los atributos de un revolucionario masculino. Doña Felipa condensa los valores representados por el grupo mestizo femenino en el relato, a saber: la energía inquebrantable, la intrepidez y la solidaridad con los más humildes. Es de notar que el hecho de que la cabecilla del motín sea una mujer corresponde al esquema de valores que gobierna el relato, según el cual lo femenino y lo indígena-mestizo pertenecen al polo positivo, mientras que lo masculino y lo criollo constituyen el polo contrario.

6.2.5.3 La mujer de los ojos azules

Mientras las chicheras reparten sal entre las indias de la hacienda, Ernesto vuelve en sí, despertando del éxtasis en el cual había caído. A la salida de la hacienda, exhausto, concilia el sueño. Lo encuentra una mujer. Ésta lo ampara: Ernesto se recuesta sobre sus rodillas y ella le acaricia la cabeza. Luego lo acompaña hacia Abancay.

Caracterización directa

El narrador-personaje describe a la mujer como "una señora gorda, vestida de rosado" (Arguedas 2004:283). Ernesto la mira y se da cuenta de que, a pesar de que luce todos los atributos de una mestiza, realmente es una mujer blanca de ojos azules. La señora cuenta que es la criada de una señora que está de visita en

la hacienda de Patibamba. Al separarse de la anciana, Ernesto olvida preguntarle por su nombre. No obstante, recordará siempre a la mujer: "Pero como un sol inapagable veo siempre sus ojos azules, sus inmortales y tiernos ojos" (Arguedas 2004:285). La falta de nombre recalca el carácter onírico del encuentro con la anciana.

Discurso

La mujer anciana llora tranquilamente al intuir la soledad de Ernesto, pero su llanto no incomoda a éste sino que, al contrario, lo invita al sueño, "al verdadero sueño de los niños en el regazo materno" (Arguedas 2004:284). Luego, la mujer cuenta que los amos de la hacienda han quitado la sal a las indígenas. Tiene miedo de que pase algo y dice que es mejor que se vaya Ernesto. Su lenguaje es cariñoso; llama a Ernesto "hijito" (ibíd.) y "criatura" (Arguedas 2004:285), y su discurso versa sobre la situación desamparada del adolescente.

Acciones

La mujer anciana encuentra al joven dormido y lo despierta. Le humedece la frente y le da una naranja. En la caminata hacia Abancay acompaña a Ernesto y le brinda protección: "La señora me llevaba casi abrazándome, pero su ancho brazo con que me rodeaba el cuello y que tocaba mi hombro, no lo apoyaba en mí. No sentía ningún peso, sólo el calor de su piel" (Arguedas 2004:285). Las atenciones de la anciana llevan el sello del amor materno.

Resumen y algunas reflexiones sobre el papel de la mujer de ojos azules

El personaje de la mujer de ojos azules es una encarnación de la madre. Le brinda a Ernesto toda la seguridad que ansiaba desde el día en que tuvo que separarse de los indígenas de la hacienda, sustitutos de la madre fallecida. Culturalmente, esa figura maternal es mestiza, pero los ojos azules revelan su verdadero origen. La doble filiación de la mujer de ojos azules, indígena y criolla al mismo tiempo, establece un puente entre ella y Ernesto: funciona para Ernesto como representante tanto de la comunidad indígena como de su madre.

6.2.5.4 Alcira y las chicas ideales

Para terminar, abordaremos la representación de un personaje femenino, Alcira, una chica que Ernesto conoce durante su estancia en el colegio, y veremos cómo se diferencia ésta de las chicas idealizadas, cuya imagen evoca el protagonista

en los momentos en los que huye de la realidad. Por ser muy sumaria la representación de Alcira en el texto, este personaje no será sometido al mismo tipo de análisis que las otras figuras femeninas. No obstante, se considera relevante incluir al personaje de Alcira, ya que sólo así se completa la descripción del papel de la mujer en la novela.

Un día, un chico algo mayor que Ernesto, Antero, introduce un juguete conocido como *zumbayllu* en el colegio. Al darse cuenta de la habilidad natural con la cual Ernesto maneja este trompo, Antero se lo regala, y a partir de ese momento, los dos chicos son amigos. Antero está enamorado de una chica de nombre Salvinia y encarga a Ernesto que le escriba cartas de amor a su amada. A raíz de la escritura de esas cartas, el narrador adulto reflexiona sobre su concepción de las chicas, que a él siempre le han resultado seres de otro mundo:

> Consideré siempre a las señoritas como seres lejanos, en Abancay y en todos los pueblos. Las temía, huía de ellas; aunque las adoraba en la imagen de algunos personajes de los pocos cuentos y novelas que pude leer. No eran de mi mundo. Centelleaban en otro cielo (Arguedas 2004:248).

Ernesto evoca una imagen que se le ha grabado en uno de los viajes con el padre: en una hacienda, ha visto a una joven, "delgada, vestida de amarillo, contemplando las negras rocas del precipicio de enfrente" (ibíd.). Entre esta hija de hacendados y Ernesto, que duerme con su padre en la cuadra de los caballos, media una distancia que parece insalvable. Sin embargo, el día que Antero le pide que escriba una carta a Salvinia, Ernesto siente que por medio de la escritura será capaz de volar la distancia, "como una saeta, como un carbón encendido que asciende" (Arguedas 2004:249). Esto no significa, empero, que se borren de su mente las imágenes de las chicas ideales y que le resulte más fácil relacionarse con las jóvenes de la vida real, como Alcira, amiga de Salvinia. Al contrario, Alcira le recuerda tanto a una de las chicas idealizadas que, al verla, se verá invadido por un poderoso azoramiento. El primer encuentro con Alcira será muy breve; Ernesto no encuentra otra salida que huir de ella. Pero antes de irse, mira sigilosamente a la chica:

> Me atreví a examinar por un instante a Alcira, y descubrí que sus pantorrillas eran muy gruesas y cortas, muy cortas sus piernas. Cuando volví a mirarle el rostro sentí alivio (Arguedas 2004:349).

La próxima vez que Ernesto ve a Alcira le resulta imposible no fijarse en las pantorrillas: "Las medias negras hacían resaltar las pantorrillas de Alcira.

Causaban desagrado. En cambio, su cabellera era hermosa, tenía esa especie de luz del tallo de la cebada madura" (Arguedas 2004:366). La resistencia de Ernesto a abandonar su mundo idealizado para poder entrar de lleno en la realidad se manifiesta de manera muy clara en relación con esa chica: "Las pantorrillas y lo ancho de su cuerpo irritaban. Había que irse" (ibíd.).

Antero se hace amigo de un chico mayor que tiene alguna experiencia sexual y le cuenta a Ernesto que su nuevo amigo le ha enseñado cómo cortejar a las mujeres. Ernesto no tarda en comprender el alcance del cambio de vocabulario del amigo:

> –¿Las mujeres? Yo no le había oído llamarlas así, antes. Él decía, como yo, las muchachas, las chicas, y en los últimos tiempos no existía sino un nombre: Salvinia, y en segundo orden, otro: Alcira. –Las mujeres, pues –me contestó–. Él sabe; es ducho. Ya tiene dos enamoradas. Hemos dejado a Salvinia para nadie (Arguedas 2004:412-413).

Ernesto tiene un arrebato de asco: llama a Antero y a su nuevo amigo "sucios" y "perros" y, de manera simbólica, opta por devolverle el *zumbayllu*. Al día siguiente, Ernesto contempla a Antero como a un ser extraño, animalizado:

> En los labios de Antero había madurado otra vez esa especial de bestialidad que endurecía su boca, más que los otros rasgos de su cara. Sus lunares, especialmente los que tenía sobre el labio superior y en el cuello, parecían estar unidos por alguna corriente interna secreta, con los labios. Yo había visto en la piel de los cerdos machos encelados trozos semejantes a esos lunares, tal como ahora se exhibían (Arguedas 2004:417).

La comparación de Antero con un cerdo encelado es parte del proceso de deshumanización del amigo que tiene lugar en la imaginación de Ernesto desde el momento en que aquél revela un interés erótico por las chicas.

De manera sugerente, Ricardo González Vigil ha señalado el origen etimológico del nombre del amigo de Ernesto como "Anti-eros" y advierte que "Antero ha traicionado la idealización amorosa del ideal caballeresco" (González Vigil 2004:414). En la terminología de Galo F. González (1990), lo que tiene lugar en Antero es, en cambio, el deslizamiento del *ágape*, el amor idealizado, al *eros*, entendido como pasión carnal. Para Ernesto, el abandono del amor puro e inocente por parte de Antero representa una traición: de repente, su amigo se pasa al lado del "enemigo", esto es, se junta con los que ejercen una sexualidad envilecida, opresiva y violenta. Al romper con el amigo, el protagonista pone de manifiesto su dificultad de superar su concepción dualista de la realidad, según la cual la gente está sujeta a oposiciones frontales del tipo

bueno contra malo, puro contra impuro. La dificultad del protagonista para aceptar las imperfecciones de la realidad –entre ellas, las gruesas pantorrillas de Alcira– está relacionada con su nostalgia por el paraíso perdido, el idilio perfecto, un lugar y un tiempo que sólo existen en su imaginación.

6.3 Resumen y discusión

Dentro del corpus de la presente tesis, *Los ríos profundos* es la novela más interesante desde un punto de vista artístico. Como queda dicho, José María Arguedas, aunque es parte del indigenismo literario, abandona el molde usado para fraguar las novelas indigenistas ortodoxas e introduce una mayor complejidad psicológica y narrativa. Prescindiendo del omnisciente narrador decimonónico, incorpora a la novela un complejo juego de voces narrativas; contada en primera persona, *Los ríos profundos* adquiere un tono íntimo y personal. Arguedas rompe con la tradición indigenista cuando ejerce su oficio de escritor movido menos por las buenas intenciones que por una urgencia creativa personal. De ahí que su obra haya resistido la dentellada del tiempo mejor que la de otros escritores de vocación indigenista; prueba de esto es el gran interés que suscita en la crítica literaria, que ha analizado la obra arguediana desde muchas perspectivas, abordando entre otras cosas el lenguaje artístico, la estructura narrativa, la cosmovisión, la importancia simbólica de la naturaleza, el contenido ideológico y la estructura binaria del Bien y del Mal conforme a la cual se representan los personajes. Sin embargo, en este trabajo nos hemos limitado a examinar a los personajes femeninos de *Los ríos profundos*.

El primer personaje femenino de *Los ríos profundos* sometido a análisis es la figura de la mujer demente. Al pricipio del relato, este personaje viene asociado con lo que el personaje-narrador Ernesto considera como lo más bajo: una sexualidad obsesiva, los instintos, la suciedad. El hecho de que la demente no tenga acceso al lenguaje contribuye a deshumanizarlo, así como el hecho de que aparezca en el relato bajo la denominación de la "demente" o de la "opa", esto es, que no sea nombrado. Sin embargo, tiene lugar lo que se ha llamado aquí un proceso de humanización. La transformación se inicia con la recogida del rebozo de doña Felipa. Después de la acción de la recogida, Ernesto entiende que la demente, aun siendo "distinta", está provista de voluntad y de sentimientos humanos. La muerte de la demente significa la consumación del proceso de humanización, lo cual viene señalado por el hecho de que Ernesto la llama por primera vez por su verdadero nombre.

El segundo personaje femenino por el que nos hemos interesado es por la mestiza doña Felipa, cabecilla del motín. La caracterización de este personaje causa la imagen de una mujer enérgica, valiente y solidaria, provista del don de liderazgo y de ciertos atributos tradicionalmente considerados como masculinos. Después de su desaparición de Abancay adquiere dimensiones míticas en la imaginación de la gente, especialmente en la de Ernesto.

En conexión con el motín aparece en el relato, de manera efímera, la figura de una mujer anciana de ojos azules. A pesar de tener los atributos de una mestiza es blanca. Sus acciones –el cuidar a Ernesto– y sus palabras –cariñosas– dan testimonio de maternalidad. Su falta de nombre y su aparición fugaz le confieren un carácter onírico.

Finalmente, ha sido tratado el contacto que tiene Ernesto con la joven Alcira como ejemplo de cómo el protagonista huye del aquí y ahora, idealizando el pasado.

A pesar de la elaboración original de una figura como la demente, ésta no deja de ser un personaje tipo en el sentido de que sólo interesa en relación con el proceso de aprendizaje de Ernesto. El personaje de doña Felipa es menos complejo que el de la demente y es más estático. No hay ninguna profundización en su interior. Es evidente que sirve de representante de una idea, del mismo modo que la figura maternal de la mujer anciana. Se concluye que los personajes femeninos de *Los ríos profundos*, por muy originales y memorables, no dejan de ser personajes-tipos.

El estudio de la figura femenina en *Los ríos profundos* no es un trabajo pionero; de especial utilidad han sido los análisis de Roland Forgues y de Galo F. González, pues ambos se han interesado por el significado del personaje femenino y la sexualidad en Arguedas. De acuerdo con los críticos mencionados, se piensa aquí que *Los ríos profundos* presenta un esquema dualista, gobernado por la oposición entre el Bien y el Mal, conforme al cual se acomodan cada uno de los personajes, masculinos y femeninos. A grandes rasgos, el Bien se corresponde en el universo narrativo de la novela con la esfera no criolla –la indígena y la mestiza–, mientras que la esfera criolla viene a representar los valores negativos.

En la galería de personajes femeninos, se vio que la mujer demente formaba parte de la esfera criolla. En ella, el personaje de la demente se convierte en el centro de una sexualidad asociada con la suciedad y los sentimientos de culpa. Pero también se vio que este personaje, por medio de un proceso transformativo que se inicia con la adquisición de un objeto procedente del mundo indígena, de connotaciones mágicas (el rebozo de doña Felipa), empieza a desasociarse de la

esfera del colegio religioso (espacio emblemático de la cultura criolla), así como de su condición deshumanizada.

Las mestizas chicheras atraen la atención sobre los valores opuestos a la opresión y la violencia del mundo criollo, esto es: la libertad, la solidaridad y el colectivismo que, en el relato, pertenecen todos al mundo indígena-femenino. De acuerdo con la oposición entre el universo criollo y el universo indígena, la rebeldía de las mestizas sirve, en la novela, para anunciar la posibilidad de una nueva forma de sociedad, intuitivamente deseada por Ernesto.

De este modo, el texto establece un nexo entre las mestizas y la esperanza de una nueva sociedad, basada en la solidaridad y en el colectivismo, valores asociados con la sociedad precolombina. Así, las mestizas de la novela son personajes enlazados con el pasado. Sin embargo, la propia condición de mestizo evidencia lo irreversible del proceso de modernización iniciado con la conquista: las mestizas son producto tangible del encuentro entre dos culturas y, por lo tanto, en el relato, también apuntan hacia el futuro.

Si las mestizas no pueden ser la encarnación del pasado idílico, otro personaje femenino lo es: la anciana de ojos azules. Gorda, tranquila, protectora, esta figura es la misma imagen de la maternidad. Durante su breve encuentro con ella, Ernesto vuelve a ser un niño, es decir que vuelve al estado de inocencia que ha tenido que dejar atrás.

***

A modo de resumen, el papel de los personajes femeninos de *Los ríos profundos* está determinado por su relación con el pasado idílico. Así, la demente aparece al principio del relato como un personaje desconectado de la esfera indígena, como alguien "expatriado" (cf. cap. 1.1.3), condenado a la indignidad y la desprotección. Al establecer contacto con el mundo indígena por medio del rebozo, este personaje recobra paulatinamente su humanidad. Por contra, la figura maternal de la anciana de ojos azules aparece en el relato como alguien surgido directamente del idilio; constituye un vínculo con la madre fallecida y con la comunidad de la infancia de Ernesto, y se impone como una pervivencia del pasado. Es significativo que se presente de manera puntual y efímera puesto que *Los ríos profundos*, a pesar de su nostalgia por el pasado, no considera éste como un camino viable para el futuro. Prueba de ello es el papel tan importante que se les concede a las chicheras mestizas. En el relato, esos personajes conservan un lazo con el pasado; encarnan la solidaridad, el colectivismo, la alegría y la vitalidad, pero también, en función de su condición de mestizas,

apuntan hacia el futuro, esto es: guardan los elementos más importantes del pasado idílico, pero no permanecen encerradas en el ciclo repetitivo que impide el progreso; de manera concreta, por medio de su acción rebelde, indican la necesidad de un cambio social.

7 Resumen y discusión final

7.1 Resumen

El presente estudio se ha interesado por la representación y el papel narrativo del personaje femenino en un corpus constituido por cinco obras, consideradas como emblemáticas del género indigenista: *Aves sin nido*, ejemplo del inicio del indigenismo literario; *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*, ejemplos de la novela indigenista ortodoxa; así como *Los ríos profundos*, ejemplo del paso de la estética indigenista a la del neoindigenismo.

A nivel de cada obra, se ha pretendido examinar la representación y el papel del personaje femenino. ¿Cómo son las caracterizaciones de los personajes femeninos? ¿Es cierto que las obras, como ejemplos de novelas de tesis, tienden a presentar a personajes-tipos? Al nivel global del corpus, se ha querido averiguar si hay tipos de personaje recurrentes y si se pueden encontrar ejemplos del tipo que se ha llamado aquí el "idílico" (cf. cap. 1.1.3.1). Finalmente, el presente trabajo pretende discutir la hipótesis del personaje femenino indígena como máximo representante del idilio.

Con la finalidad de arrojar luz sobre las preguntas planteadas, a la hora de examinar las novelas, se ha preferido un punto de partida narratológico ante una perspectiva culturalista-feminista. En el análisis del personaje femenino se ha recurrido, ante todo, a las ideas de Chatman, Jouve, Hamon y Rimmon-Kenan. Con su ayuda, se han definido cuatro categorías que permiten estructurar el análisis: la caracterización directa, el discurso, las acciones y la focalización.

El examen de los estudios anteriores sobre el mismo tema o temas lindantes ha mostrado que la representación femenina en la novela indigenista es un asunto poco analizado y comentado. Los estudios que se han llevado a cabo parten, por lo general, de una base culturalista y/o feminista. *Aves sin nido* y *Los ríos profundos* son las novelas que han sido objeto del número más grande de estudios en lo que concierne al personaje femenino.

7.2 Discusión

7.2.1 El personaje femenino de la novela indigenista – ¿un personaje-tipo?

Según los criterios de Susan Suleiman, la novela de tesis tiende a presentar a personajes tipos que, unidimensionales, representan las ideas reivindicadas o refutadas en el texto. Al definir la novela indigenista como "novela de tesis", hemos formulado la hipótesis de que esta primera presente a personajes estereotipados. Sin embargo, en la discusión sobre la representación de los personajes femeninos, se han introducido algunos conceptos con el objetivo de matizar la cuestión del personaje-tipo. En primer lugar, se ha optado por ver la caracterización del personaje literario no como un asunto bipolar, a la manera de E. M. Forster, sino como un punto sobre un *continuum*. Con mayor exactitud: siguiendo a Rimmon-Kenan, se ha partido de la base de la existencia de los tres ejes de la *complejidad*, del *desarrollo* y de la *profundización en la vida interior* del personaje. Con ayuda de esos conceptos, se ha podido constatar que la mayoría de los personajes femeninos en el corpus representa una idea, pero que varía algo el grado de complejidad, de estatismo y de profundización en su psique. Aparte de presentar los resultados con respecto al grado de elaboración del personaje, el apartado siguiente dará cuenta de las diferencias de caracterización atribuibles al origen étnico de los personajes.

Aves sin nido

En lo que concierne a *Aves sin nido*, se ha encontrado que los dos personajes femeninos de mayor importancia, Lucía y Marcela, son complejos en el sentido de que, por un lado, coinciden con el ideal del "ángel del hogar", y, por otro, desarrollan un activismo en la esfera pública, de ordinario reservada para los hombres. No obstante, es obvio que su función primordial en el relato es la de representar ciertos valores e ideas: Lucía, protectora, caritativa y educada, encarna el lado positivo de la sociedad criolla, mientras que Marcela representa al bueno pero desprotegido e inculto indio, necesitado de la caridad del criollo. El narrador hace vislumbrar a veces los sentimientos y reflexiones de los dos personajes; por ejemplo, se conoce desde dentro el horror que siente Lucía ante la corrupción y el abuso de los "notables", y se conoce la esperanza que siente Marcela después de su contacto con Lucía, así como la gratitud hacia su benefactora. Sin embargo, estos pensamientos y sentimientos no son relevantes sino en relación con las ideas que quiere promover la novela. Estáticos representantes de dos sectores sociales, Lucía y Marcela son personajes-tipos. Se

ha encontrado, empero, que su dimensión independiente y activa las convierte en un nuevo tipo de personaje femenino, un tipo que sobrepasa los límites del viejo molde.

Los otros personajes femeninos de *Aves sin nido* son menos elaborados que Lucía y Marcela. La figura de Petronila sirve para llamar la atención, una vez más, sobre la maldad de los "notables". Además, representa la maternidad abnegada y, ayudando a Teodora, la solidaridad femenina. Margarita, por último, se distingue de los demás personajes femeninos de *Aves sin nido*. Esa figura –bella, buena y pasiva–, aparece como una concesión al discurso literario predominante en la época de la escritura de *Aves sin nido*. Tiene las dos funciones de permitir el ejercicio de la maternidad a Lucía y de posibilitar la aguda crítica dirigida al clero en la novela. Estos dos últimos personajes aparecen como unidimensionales y estáticos, y apenas hay profundización en su vida interior.

En *Aves sin nido* hay diferencias en la representación de los personajes femeninos que pueden explicarse en clave étnica. Por ejemplo, las palabras empleadas por la indígena atestiguan desde el primer encuentro su subordinación a la criolla, y la actitud de Lucía ante Marcela es a veces la de una madre que sermonea a su hija. La inmediata subordinación de Marcela no es problematizada en la novela. Lo es, en cambio, el nivel de educación: se subrayan en varios lugares la cultura y la inteligencia de doña Lucía, mientras que Marcela aparece caracterizada por su sencillez popular. Sin embargo, ambos personajes presentan semejanzas que los acercan el uno al otro, ya que los dos son representados como seres activos, resueltos, maternos y caritativos. Otros personajes también rompen con la división esquemática del elenco en virtud de su origen étnico: por ejemplo, no sólo Marcela es víctima del abuso sexual de los criollos desviados, sino que también lo es el personaje criollo de doña Petronila. Como conclusión, se puede asentar que en la representación femenina de *Aves sin nido* intervienen otros componentes que el puro origen étnico, tales como la educación, la maternidad y la caridad cristiana, conceptos éstos que tienen una importancia decisiva en la novela.

Raza de bronce

Raza de bronce sólo presenta a un personaje femenino de interés para este estudio, la pastora Wata-Wara. En la imagen de la indígena Wata-Wara confluyen dos tendencias literarias: la romántica y la realista. Así, la pastora aparece ora como una belleza frágil de gran atractivo erótico, ora como una joven robusta y fuerte, que lucha contra sus agresores. La vacilación entre las

dos corrientes estéticas contribuye a un retrato inconsecuente, más que complejo. Provisto de pocos rasgos de carácter, ese personaje tampoco es dinámico, sino estático. Con respecto a la profundización en su vida interior, se ha anotado que en un solo lugar del texto, se conocen las reflexiones de Wata-Wara desde dentro. Esto ocurre después del maltrato por parte de su novio, cuando explica las razones por las cuales ha desobedecido a Agiali al servir en casa del mayordomo. Con todo, la elaboración psicológica de Wata-Wara es escasa. Es más importante su función en el relato: aparece como representante femenino del grupo indígena y, como tal, sirve para advertir al lector sobre el abuso por parte de los amos criollos y mestizos.

Huasipungo

En *Huasipungo*, los personajes femeninos representan diferentes grupos étnicos de manera esquemática. La figura de mayor importancia en el relato, Cunshi, es el representante femenino del sector indígena. Doña Blanca lo es de las criollas de clase alta, mientras que Juana sirve de ejemplo de mujer mestiza, o "chola". En la representación de los personajes de la novela, el origen étnico es el factor determinante. Cunshi está descrita con simpatía –aparece como una víctima inocente– mientras que doña Blanca desempeña el papel de malhechora en relación con las mujeres indígenas, y es ridiculizada y rechazada por el narrador. Juana, por su parte, ayudante del terrateniente en el proyecto de la carretera, es "mala", y muestra una falta de escrúpulos morales, pero también aparece como víctima de las mañas y engaños de los "notables". De ese modo, en *Huasipungo*, Juana es el único personaje femenino que muestra cierta complejidad.

En cuanto a la vida interior, hay dos pasajes en los que el narrador focaliza desde dentro a Cunshi y a Juana. Esto ocurre durante el acto sexual con el terrateniente. Siendo así, es posible comparar la actitud de las dos figuras femeninas en el mismo tipo de situación. Otra vez, se manifiesta la plena simpatía del narrador por la víctima Cunshi, así como la postura ambigua que adopta ante Juana. Con todo, los personajes femeninos (y masculinos) de *Huasipungo* son claros representantes de grupos étnicos-sociales y, de ahí, de ciertos valores. No dejan de ser estereotipos estáticos.

Es sobre todo el lenguaje de los personajes que revela su pertenencia a ciertas capas sociales en *Huasipungo*: el lenguaje de Cunshi, breve y monosilábico, da testimonio de poca escolarización y de pobreza tanto material como cultural, mientras que el lenguaje correcto de doña Blanca revela una posición social más alta. Con respecto a Juana, su discurso se instala en una posición intermediaria,

siendo propias de él algunas deformaciones lingüísticas, aunque éstas son menos numerosas que en el lenguaje de Cunshi.

El mundo es ancho y ajeno

El mundo es ancho y ajeno es la única novela del corpus donde aparece un personaje, Casiana, que interesa tanto en virtud de su caracterización como por su función en el relato. Las otras dos figuras femeninas estudiadas, Melba y Maibí, desempeñan funciones cruciales pero son poco elaborados como personajes. Al lado de estos dos, Casiana ocupa una posición aparte: en primer lugar, su caracterización comprende algunos rasgos que no están directamente al servicio de su función en el relato. Por ejemplo, se lo describe como reservada y poco habladora, así como fuerte y poco atractiva. También es mayor la profundización en la vida interior de Casiana que en los otros personajes: la narración de la marcha al campamento de su compañero incluye un largo pasaje textual en el que se conocen sus pensamientos y sensaciones. Es más, llegado al campamento, el personaje femenino orienta la mirada del lector; la focalización se lleva a cabo desde dentro. Todo ello hace que el lector sienta una mayor proximidad con este personaje que con los demás. Sin embargo, Casiana no sólo es una figura de mayor elaboración que las otras, sino que también ilustra la oposición de *dentro*/*fuera* de la comunidad.

A propósito, con respecto a la representación de las figuras femeninas en la novela de Alegría, más que de la oposición criollo *vs* indígena, se debería hablar de la oposición comunidad indígena tradicional *vs* sociedad nacional moderna. Es sobre todo la representación del discurso de los personajes que revela que la línea divisora se traza en *El mundo es ancho y ajeno* entre la gente sencilla del campo y la gente urbanizada e instruida.

Los ríos profundos

Por último, en lo que se refiere a la representación de los personajes femeninos, *Los ríos profundos* destaca entre las novelas del estudio por su perspectiva restringida: todos los personajes del relato son percibidos por el personaje-narrador de Ernesto, el "yo" de la historia. En otras palabras, la focalización es interior y, por lo tanto, altamente subjetiva.

Todos los personajes femeninos de *Los ríos profundos* ilustran ciertas ideas. El de mayor importancia en el relato, la demente, destaca precisamente por su desarrollo, sufriendo un proceso de humanización que pasa por tres fases: en la primera parte de la novela, vive degradada, mientras que, después de la rebelión de las mestizas, se hace más humana. Sin embargo, sólo alcanza la plena

dignidad humana en su lecho de muerte. La demente es un personaje poco complejo, provisto de unos pocos rasgos de carácter, y el lector no llega a conocerlo desde dentro. Esto es, no se profundiza en sus pensamientos o reflexiones. En suma, la demente sirve ante todo de ilustración del efecto liberador que conlleva el contacto con la esfera indígena, la cual le devuelve la dignidad humana, perdida en el proceso civilizatorio criollo. La líder de la rebeldía mestiza, doña Felipa, tampoco es un personaje multidimensional, sino que aparece identificado con la justicia, la solidaridad y la libertad. Poco complejo, este personaje no sufre ningún cambio, y no se llega a conocerlo desde dentro. Finalmente, la anciana de los ojos azules, incluso menos elaborada como personaje que las figuras mencionadas anteriormente, desempeña el papel simbólico de la madre.

En *Los ríos profundos* importa el origen étnico de los personajes estudiados pero muchas veces de manera invertida: así, la demente, que se encuentra en la escala social más baja, es blanca. En lo que se refiere a la anciana, ella pertenece culturalmente a la esfera indígena aunque, en realidad, es blanca y tiene los ojos azules. Con respecto a doña Felipa, el hecho de que sea mestiza tiene gran importancia porque, en el relato, los mestizos apuntan hacia un cambio social al tiempo que encarnan la solidaridad, el colectivismo, la alegría y la vitalidad, valores asociados con el pasado precolombino.

***

A modo de conclusión, se puede constatar que los personajes femeninos del corpus, con la excepción de Casiana de *El mundo es ancho y ajeno*, son, en mayor o menor grado, personajes tipos, generalmente estáticos y de poca elaboración psicológica. Con respecto a la correspondencia entre el origen étnico y el carácter del personaje, la representación femenina del corpus evidencia una mayor variedad de lo que cabría esperar: de hecho, sólo en *Huasipungo* la correspondencia es perfecta. Las novelas no ortodoxas, *Aves sin nido* y *Los ríos profundos*, son las que más cuestionan una tal correspondencia.

7.2.2 Tipos de personaje recurrentes

A continuación, se pretende contestar a la primera pregunta que se refiere al corpus en su totalidad, a saber, la cuestión de los posibles tipos recurrentes de personaje femenino. En lo que sigue, se agruparán los personajes estudiados a

partir de su etnicidad. En primer lugar, serán comparados los personajes femeninos indígenas; seguirán los criollos y mestizos.

Los personajes indígenas

En el corpus existen ejemplos de personajes femeninos de extracción indígena que son objeto del aprovechamiento sexual por parte de alguno de los representantes de lo que se ha llamado aquí, con González Prada, la trinidad embrutecedora. En *Aves sin nido*, se revela que Marcela ha sido víctima del abuso deshonesto del antiguo obispo. Además, en su conversación con Lucía, insinúa que el actual cura también deshonra a las indígenas –como se ha visto, comenta que las indias de la *mita* salen de la casa parroquial "mirando al suelo". Así, Marcela es ejemplo de personaje femenino indígena que vive bajo la amenaza del aprovechamiento sexual por parte de los amos criollos.

En *Raza de bronce*, se da otro ejemplo del mismo motivo: Wata-Wara hace la *mita* en la casa del mayordomo y sale embarazada de allí. En este caso, se trata de un amo mestizo, lo cual, dada la valorización negativa que se hace de los personajes mestizos en la novela, está lejos de ser una coincidencia.

De modo parecido, el principal personaje femenino de *Huasipungo*, Cunshi, cae víctima de la violación del terrateniente criollo.

En *El mundo es ancho y ajeno*, el motivo del aprovechamiento sexual de una indígena por parte del amo es protagonizado por Maibí, la amante del jefe de los caucheros. En esta novela, el motivo del abuso deshonesto no aparece condensado en una situación particular, sino que se describe la práctica habitual del patrón de aprovecharse de la indígena y de someterla a su violencia.

En cambio, en *Los ríos profundos*, el motivo de la indígena víctima del abuso deshonesto de un amo criollo no se repite. Sin embargo, es posible ver el estupro de la mujer demente por parte de los colegiales y de uno de los religiosos como una variante del motivo; también en este libro se dan pruebas de una violencia de nota sexual de la que cae víctima una mujer. En este caso, la degradación de la demente es tan grande que ella misma no entiende la indignidad de la práctica de la que es objeto.

Con todo, se llega a la conclusión de que en las cuatro primeras novelas se encuentran ejemplos de un personaje femenino indígena que cae víctima del estupro de un representante de la trinidad embrutecedora. En la quinta, *Los ríos profundos*, se puede encontrar el motivo del abuso sexual de una mujer desprotegida bajo otra forma. Con eso, se puede constatar que existe en el corpus un tipo de personaje que se podría llamar la *mujer víctima*; y ésta es, la mayoría de las veces, indígena. Sin embargo, la condición de víctima se acentúa

en menor o mayor grado: Marcela de *Aves sin nido*, personaje resuelto y enérgico, llena de esperanza, no aparece como la típica víctima. Para ella, la esfera hogareña es un refugio donde goza de una relación igualitaria y armoniosa con su marido. Por el contrario, Wata-Wara y Cunshi son personajes que sufren tanto la violencia doméstica como el abuso de representantes de la sociedad criolla y/o mestiza. Las dos aceptan el maltrato de sus compañeros, pero con respecto a la violencia de los amos hay una diferencia entre las dos: Wata-Wara lucha contra los hombres como una fiera, hiriéndolos con sus "garras de rapaz", mientras que Cunshi, en consonancia con la situación desesperada de los indígenas de *Huasipungo*, sólo manifiesta su resignación: "¿Gritar? ¿Para ser oída de quién?". En los dos casos, el narrador "animaliza" al personaje femenino: como queda dicho, Wata-Wara se defiende como un animal furioso, y es comparada con su perro manso; y Cunshi está descrita como "gallina que espera al gallo". En lo que se refiere a Maibí y a la demente, es de notar que los dos personajes logran salir de su condición de víctima. La demente incluso alcanza una condición triunfante, en la que los papeles llegan a invertirse: ella se convierte en quien "contemplaba, examinándolos, a los ilustres de Abancay. Los señalaba y enjuiciaba".

Los personajes criollos

Para continuar, se discutirá hasta qué punto es posible hablar de tipos recurrentes de personajes femeninos criollos en el corpus. En *Aves sin nido*, doña Lucía, Petronila y Teodora representan el lado positivo de la sociedad criolla. *Raza de bronce* y *El mundo es ancho y ajeno* carecen por completo de personajes femeninos criollos de relevancia, o de personajes en las caracterizaciones de los cuales el origen criollo tiene importancia: por ejemplo, Melba es blanca, pero este hecho no es relevante para la historia. *Huasipungo* cuenta con un representante importante del sector criollo, a saber, doña Blanca. A base del análisis que se acaba de hacer, se puede establecer que los personajes femeninos criollos de *Aves sin nido* no presentan ninguna semejanza con doña Blanca de la novela ecuatoriana: si los primeros gozan de la plena simpatía del narrador, esta última figura es ridiculizada por un narrador que aprovecha toda ocasión para tomar distancias con ella. Para terminar, en *Los ríos profundos*, la representación de los personajes de origen criollo se distingue mucho de la que se ve en las novelas tratadas anteriormente; recordemos que son criollos personajes muy distintos entre sí, como la demente y la mujer anciana. Considerando el corpus en su totalidad, se encuentra, en cada novela, algunos miembros masculinos de la "trinidad embrutecedora" de origen criollo,

principalmente el hacendado y el cura. Sin embargo, éstos no siempre cuentan con un paralelo femenino; de hecho, con la excepción de *Huasipungo*, los representantes de la sociedad criolla en su variante pervertida son, todos, masculinos.

Los personajes mestizos

Finalmente, se examinará la representación de los personajes femeninos mestizos. A excepción de *Raza de bronce* y *El mundo es ancho y ajeno*, las novelas del corpus ostentan algún personaje femenino de cierta relevancia, que tiene origen mestizo. *Aves sin nido* cuenta con la joven Margarita, figura dulce y pasiva. Ésta no tiene muchos puntos en común con la mestiza Juana de *Huasipungo*, mujer de moral cuestionable que obra en detrimento de los indígenas. *Los ríos profundos* constituye, como es habitual, un ejemplo aparte, introduciendo al personaje mestizo de doña Felipa, dinámica e imponente líder revolucionaria que encarna la solidaridad con el más humilde. En resumen, no existe en el corpus un tipo recurrente de personaje femenino mestizo.

***

A modo de conclusión, se puede constatar que todas las novelas del corpus cuentan con un tipo de personaje que se podría denominar la "mujer víctima". En todas las novelas, salvo *Los ríos profundos*, este personaje es de origen indígena. Doblemente desprotegidas, Wata-Wara y Cunshi son las figuras del corpus cuya condición de víctima resulta más acentuada.

7.2.3 Personajes idílicos

Además de determinar la existencia de tipos recurrentes, se ha pretendido describir a los personajes femeninos de acuerdo con la idea de un tipo antiguo que, ligado a la estética folclórica, se ha perpetuado en la literatura a través del cronotopo idílico. El tipo antiguo –idílico– de personaje irrumpe algunas veces en la literatura, sobre todo en forma de pastor/-a, campesino/-a u hombre o mujer del pueblo.

Para mayor precisión, los criterios que tienen que cumplirse para que un personaje pueda ser definido como "idílico" son la sencillez y la sabiduría popular, típica del "hombre/mujer del pueblo", el vínculo con la tierra natal, así como la asociación del personaje con la familia y la fecundidad. Esto último

tiene que ver con lo que Bajtín llama el crecimiento. A continuación, se discutirán algunas tendencias que parecen existir en las novelas estudiadas.

Se ha encontrado que entre los personajes femeninos indígenas del corpus predomina el "tipo idílico" (cf. cap. 1.1.3.1). Por ejemplo, Marcela de *Aves sin nido* está provista de rasgos que hacen pensar en el tipo que se podría llamar la "mujer del pueblo": su extracción humilde le confiere cierta ingenuidad pero también una sabiduría popular, cualidades que la convierten en desveladora de la falsedad del mundo "moderno", esto es, el de los "notables". La cuestión es si la protagonista, doña Lucía, también está moldeada conforme a la imagen idílica. A pesar de que represente valores como la maternidad y, por extensión, la familia, hay otros factores que hacen que doña Lucía aparezca más bien como un personaje moderno: se eleva sobre la sencillez popular característica de Marcela y, urbanizada, ha cortado los lazos con la tierra natal.

Al igual que Marcela, Wata-Wara de *Raza de bronce* aparece como una mujer del tipo idílico: en su caso, la belleza corresponde a las cualidades interiores de la sencillez y la humildad. Su robustez y su laboriosidad, así como su vínculo con la tierra natal y su destino como fundadora de una familia la incluyen en esa categoría. No creemos que sea una coincidencia que desempeña la tarea típica de los personajes del cronotopo idílico, la de pastora. Sin embargo, como se señaló en su momento, la caracterización del personaje de Wata-Wara presenta ciertos rasgos contradictorios, dada la confluencia en ella de las corrientes literarias romántica y realista.

Al contrario de Wata-Wara, el personaje de Cunshi de *Huasipungo* es perfectamente homogéneo. Hemos desistido de leer la novela ecuatoriana en clave idílica por la razón de que una tal lectura no encuentra el suficiente fundamento en el texto. Sin embargo, pensamos que la figura de Cunshi tiene varios rasgos que la convierte en personaje del tipo idílico: sencilla y laboriosa, se presenta como guardián de su pequeña familia y del lazo con el pasado precolombino.

En *El mundo es ancho y ajeno* la mayoría de los personajes femeninos (con la excepción de Melba y Maibí) pertenece al tipo idílico. Destacan Pascuala y Marguicha. Ambas están vinculadas a la tierra y, en el texto, se las describe repetidamente como mujeres fecundas. De Pascuala se subraya que ha dado a luz a hijos robustos que, a su vez, han fundado familias, poblando la tierra; por lo que se refiere a la mujer más joven, se dice que está destinada a multiplicar la prole. Del mismo modo, aunque no se subraya su lazo de unión con la tierra, Casiana, un personaje fuerte, sencillo y fecundo, encarna la figura de una mujer del tipo idílico.

En *Los ríos profundos*, por último, el personaje idílico por excelencia no es indígena sino que resulta ser la anciana de ojos azules. Presente en el relato como imagen de la madre que perdió Ernesto, esa figura se convierte en la madre arquetípica. La mujer demente, en cambio, aparece, sobre todo al principio del relato, como un personaje "expatriado", desvinculado de los valores tradicionales. Las mestizas constituyen un caso aparte, pues representan tanto el idilio como la sociedad de progreso. Recordemos que en la práctica, el origen étnico de los personajes femeninos de *Los ríos profundos* resulta menos relevante que su pertenencia a una u otra esfera cultural.

En síntesis, se desprende que hay una tendencia a representar a los personajes femeninos indígenas como personajes idílicos. En su caracterización se subrayan la sencillez, la laboriosidad, el vínculo con la familia y la tierra, así como la fecundidad, mientras que los personajes femeninos criollos o mestizos, sobre todo en *Huasipungo* y en *El mundo es ancho y ajeno*, tienden a aparecer como personajes del tipo moderno, desvinculados de la vida tradicional y de la tierra natal.

7.2.4 El papel del personaje femenino en el idilio

Recordemos ahora la hipótesis de que el personaje femenino indígena aparece más vinculado a los valores de la familia y a la tierra natal que los otros personajes y que, por ello, acaba convirtiéndose en la víctima propiciatoria del proceso de destrucción del idilio. En la discusión y recapitulación que siguen, se resumirán los resultados del examen de su papel simbólico.

En primer lugar, cabría decir que el corpus se ha revelado menos homogéneo de lo que se esperaba. Por eso, ha sido imposible llegar a conclusiones extensibles al conjunto. Sin embargo, en términos generales, se puede decir que las novelas "ortodoxas" presentan semejanzas que permiten agruparlas entre sí, mientras que *Aves sin nido* y *Los ríos profundos*, por razones anteriormente citadas, divergen del esquema ortodoxo. Sin embargo, teniendo en cuenta el papel del personaje femenino, se desprende de los análisis que en todas las novelas, exceptuando *Los ríos profundos*, la primera víctima de la opresión ejercida por los sectores criollos y/o mestizos es un personaje femenino indígena. En la mayoría de las novelas, tal opresión puede interpretarse en términos de destrucción del idilio. Es más, puede constatarse que, dentro de los personajes femeninos, los indígenas son quienes tienen generalmente las funciones más relevantes para el progreso del relato. A continuación se

resumirán con más detalle los resultados sobre el papel del personaje femenino en cada obra.

Aves sin nido no sólo ocupa un lugar aparte por la prominencia de los personajes femeninos, sino que también difiere de las demás obras en su manera de abordar la destrucción del idilio. Es de notar que, de hecho, esta novela no se opone a la desaparición del mundo indígena: en *Aves sin nido*, los beneficios de la imposición de la cultura occidental sobre lo que está descrito como la incultura indígena no son cuestionados. Sin embargo, se pone en tela de juicio la corrupción de las autoridades civiles, jurídicas y eclesiásticas. Resulta que hay tres partes involucradas en el conflicto descrito en la novela de Matto de Turner: los "notables", representantes de la cultura occidental pervertida, los "foráneos", representantes de la cultura occidental ilustrada, progresista y caritativa, y los indígenas, representantes de la cultura autóctona. En *Aves sin nido* no se aprecia ninguna nostalgia por la desaparición de esta última esfera, sino que se realzan las ventajas de su asimilación a la sociedad nacional, siempre que ésta lleve el sello de la caridad, el progreso y la instrucción.

Ahora bien, el hecho de que no se lamente ni se anhele la vida indígena tradicional no impide que *Aves sin nido* pueda interpretarse en términos de destrucción del idilio. En esta novela, el idilio aparece como el estadio previo a las imposiciones abusivas de las autoridades criollas. Se conserva un vestigio de ese pasado en el hogar de la familia Yupanqui, a pesar de la presión anti-idílica de su entorno. La historia de *Aves sin nido* comienza justo cuando los representantes de la variante degradada de la sociedad criolla amenazan con poner fin a la armonía que reina en el hogar de los Yupanqui: el personaje de Juan Yupanqui aparece doblado bajo el peso de las deudas injustas y no ve otra salida que el suicidio. Pero si él pierde toda esperanza, su esposa, Marcela, no se rinde ante lo que parece ser el destino, sino que toma medidas para salvar a la familia. De tal forma, además de resuelto, activo y valiente, el personaje de Marcela aparece representado como guardián de la familia y de su derecho a seguir viviendo en el lugar de los ancestros; dicho de otro modo, el personaje de Marcela se convierte en el último defensor de lo que se entiende aquí como el idilio. Pero su lucha para salvar a la familia será inútil: primero morirá su marido, después, ella misma; y sus hijas serán adoptadas por los Marín, máximos representantes de lo que, en la novela, se presenta como la sociedad ideal. El fallecimiento de Marcela, así como la adopción de sus hijas, marcan el fin del proceso de desintegración de la familia indígena y el inicio del proceso de asimilación de los indígenas a la sociedad criolla. Es sugerente la propuesta que hacen varios críticos de interpretar la nueva familia Marín, ampliada con las

niñas Yupanqui, como una alegoría de la futura nación peruana. Cabe notar que, en realidad, la protagonista de *Aves sin nido*, doña Lucía, es el agente que imposibilita toda preservación del idilio conservado por Marcela, su amiga, pues "occidentaliza" por completo a las hijas de ésta.

Si la tesis de *Aves sin nido* con respecto al futuro del pueblo autóctono se presenta con toda claridad, la propuesta de *Raza de bronce* parece más borrosa. Por un lado, la novela se ocupa de la opresión que ejercen los terratenientes sobre los indígenas; apoya la causa de estos últimos y propone como solución al problema el levantamiento contra las fuerzas opresivas. Por otro lado, la cultura indígena no aparece reflejada en la novela como una alternativa atractiva. Considerando la narración desde la perspectiva de la destrucción del idilio, hemos propuesto que, cuando se inician los sucesos de la historia, el proceso de desintegración de la cultura tradicional ya ha consumido algunas etapas: el hacendado lleva tiempo explotando a los peones indios, y el régimen abusivo al que éstos se ven sometidos ha desmoronado a las familias indígenas, algo que se hace patente en la escenificación de la violencia doméstica.

Objeto de abuso tanto dentro como fuera del núcleo familiar, Wata-Wara destaca como víctima principal de las fuerzas destructivas. Al mismo tiempo, se la presenta como el personaje más estrechamente relacionado con la cultura tradicional: en primer lugar, desempeña el oficio de pastora, integrada en el paisaje de la sierra andina, ambiente típico de la cultura indígena. Para subrayar su lazo con esa cultura alejada de la occidental, el narrador describe sus atuendos tradicionales y su habilidad en las tareas típicas de su mundo. En segundo lugar, además de enlazada a la tierra natal, Wata-Wara aparece asociada con la familia, ya que su función primordial en el relato es la de preparar, junto con Agiali, la fundación de una nueva familia. Si Wata-Wara representa la esfera idílica, las agresiones que sufre, tanto por parte de su novio como de los patrones, representan ataques contra dicha esfera. Por consiguiente, la escena en la que recibe el golpe mortal describiría la culminación del proceso de destrucción que sufren este personaje y su esfera cultural.

En *Raza de bronce*, ¿se lamenta la destrucción que acaba de aludirse? Como queda dicho, la narración resulta poco clara al respecto. Por un lado, cuando relata los pasos de la formación de una familia (el noviazgo, los preparativos de la boda y la boda misma), así como su anulación como consecuencia de la muerte de Wata-Wara, la novela parece invitar al lector a lamentar la pérdida de la cultura indígena. Por otra parte, empero, hay indicaciones de que no merece la pena conservarla: como se ha visto, el texto subraya la mezquindad, la codicia y la vanidad de los indígenas, así como su brutalidad. Todo eso no puede

achacarse a su situación de oprimidos, y nos hace pensar que la cultura tradicional no está vista con buenos ojos en la novela.

En realidad, *Huasipungo* no describe el proceso de destrucción del idilio: los indígenas de la novela ya llevan tiempo privados del amparo de las tradiciones y son, desde hace tiempo, víctimas de la modernidad, que aparece representada en la obra como una fuerza agresiva y expansionista, ejecutada por los explotadores criollos. En medio de la miseria cultural y material, impuesta por el régimen abusivo, se levanta el personaje de Cunshi. Convirtiendo la miserable choza del huasipungo en un lugar protector, e intentando nutrir a su hijo en medio de la hambre, este personaje es el único de la novela que lucha por el crecimiento y que representa valores constructivos. Como se ha dicho, hay razones para creer que Cunshi encarna una vida alternativa, auténticamente indígena, no contaminada por lo criollo. El ámbito idílico preservado por Cunshi en la esfera doméstica recibe el golpe mortal cuando fallece. Su muerte deja desprotegido a Andrés, al que ya no le queda nada de valor; así, la rebelión al final de la novela no surge tanto del deseo de una vida mejor como de la necesidad de deshacerse de una frustración acumulada durante años de humillaciones. En el relato, la muerte de Cunshi convierte la vía alternativa en un *impasse* y supone el fin de la vida tradicional. También los personajes de las trabajadoras indígenas, aspirantes al empleo de nodriza, ilustran el desmoronamiento de la cultura autóctona: no en balde, esas mujeres se disponen a nutrir al nieto del terrateniente arriesgando la vida de sus propios hijos; por extensión, la historia de las nodrizas puede leerse como la de una contención del crecimiento de la esfera indígena.

El mundo es ancho y ajeno es la novela del corpus que se presta con mayor facilidad a la interpretación en términos de destrucción del idilio. En esta novela, la vida tradicional de los indígenas aparece contrapuesta a la vida nacional de sello moderno. Como se ha señalado, la estrategia a la que recurre el narrador para establecer la comparación es la de contar una historia principal (la del destino de Rumi) e intercalar en ella historias secundarias que cuentan diferentes aspectos de la vida nacional. La perfecta coincidencia entre la descripción de la vida en Rumi y la descripción que del idilio ofrece Bajtín es llamativa: aparte de aludir explícitamente al carácter cíclico del tiempo y al crecimiento de la familia, el narrador de *El mundo es ancho y ajeno* se refiere constantemente a la tierra, y subraya el papel de la tierra natal en la constitución de la identidad de los comuneros. De hecho, la posesión de la tierra es el eje de la novela y su importancia se refleja en la repetida comparación entre la tierra y la mujer.

Una de las tesis fundamentales de la novela de Alegría es que la vida tradicional, solidaria y colectivista garantiza la felicidad, mientras que la vida nacional occidentalizada sólo genera sufrimiento. Se acaban de estudiar tres destinos femeninos que sirven para ilustrar esta tesis: el de Melba, Maibí y Casiana. La desgracia que sufren esos personajes fuera de la comunidad contrasta con la seguridad de la que disfruta Casiana dentro de ella, y con la feliz despreocupación de la joven comunera Marguicha: al igual que la mujer de Rosendo Maqui, Pascuala, y sus hijas, este último personaje representa en la novela "la vida que llegaba a multiplicarse", es decir, el crecimiento de la prole.

El inicio de *El mundo es ancho y ajeno* coincide con la intensificación de la amenaza, procedente del ámbito moderno, a la vida idílica. Así, empleando los conceptos propuestos en el presente estudio, la historia principal equivale al relato del proceso de destrucción, cuyo comienzo viene marcado por la muerte de Pascuala. El narrador subraya especialmente la relación entre el personaje mencionado, la tierra y el crecimiento y, a pesar de su escasa presencia en el relato, Pascuala llega a tener una función simbólica, a través de su muerte.

Finalmente, se abordará a los personajes femeninos de *Los ríos profundos*. En esta novela, lo indígena está asociado con lo materno-protector; y lo criollo, con lo masculino-paternal. El protagonista, Ernesto, tiene un pie en cada lado: deja el universo protector de los indígenas y entra en un mundo hostil de signo masculino (primero en compañía de su padre y después en el internado del colegio, presidido por los curas). En la novela de José María Arguedas, el idilio corresponde a un estadio de inocencia que, en la imaginación idealizadora de Ernesto, se confunde con el mundo indígena de sus años felices de infancia. De ahí que, para él, las cualidades positivas de la pureza, la inocencia, la protección y la alegría pertenezcan a esa esfera cultural. Paralelamente, el mundo criollo, del cual el colegio es imagen más clara, aparece relacionado con la pérdida de la inocencia. De esa manera, en *Los ríos profundos*, la destrucción del idilio tiene lugar tanto en el interior del protagonista como en el mundo exterior; corresponde al desengaño y la imposición en el alma humana de una racionalidad que mata lo mágico: el hombre absorbido por el mundo criollo pierde su lazo con la naturaleza y se convierte en "expatriado".

El proceso de concienciación de Ernesto recibe un fuerte empujón cuando se encuentra con el *pongo* en casa del Viejo y con los colonos en Patibamba, personajes que carecen de la fuerza vital que caracterizaba a los indígenas de su infancia. Profundamente desolado por la pasividad de los indios, Ernesto sólo recobrará su fe en la capacidad revolucionaria de los sectores no criollos al presenciar la rebelión de las mestizas. El motín es especialmente importante

puesto que anuncia el desenlace de la historia: la invasión de los colonos en Abancay implica la posible victoria de algunos de los valores del mundo tradicional sobre los valores corruptos de la sociedad occidentalizada.

En *Los ríos profundos*, el personaje que ilustra la destrucción del idilio de la manera más clara es, sin duda, la mujer demente. La representación de su personaje recuerda los aspectos más negativos de la cultura criolla, tal como se percibe dentro del ámbito narrativo: la explotación de los humildes e indefensos, la violencia y la sexualidad culpable. La contrapartida de esa figura, y de los valores asociados con ella, se encuentra en la esfera indígena, donde las mujeres (las chicheras y la mujer anciana de ojos azules) son solidarias, libres, fuertes, maternales y protectoras. Si el personaje de la mujer de ojos azules aparece momentáneamente en el relato para recordar el pasado idílico, las mestizas desempeñan una función doble: de un lado, se vinculan con los valores del pasado idílico y, de otro, por medio de su rebeldía, en nombre de la solidaridad, indican el camino del futuro. En el motín de las mestizas se pone en evidencia la actividad femenina y la pasividad masculina. Acercando lo indígena a lo criollo y el pasado al futuro, pero también lo femenino a lo masculino (doña Felipa está provista de atributos tradicionalmente considerados como masculinos), el personaje de la mujer mestiza desempeña una función primordial en *Los ríos profundos*, indicando una posible salida a la destrucción del idilio.

7.2.5 La orientación ideológica de la novela indigenista y la representación femenina

Finalmente, dado el carácter ideológico de las novelas del corpus, se pretende discutir brevemente la posible correlación entre su orientación ideológica y la representación femenina presente en ellas. Como se ha visto, el indigenismo no es un movimiento reivindicativo homogéneo, sino una corriente que ha proporcionado diferentes soluciones al problema de la inserción de la cultura indígena en los nuevos estados latinoamericanos, así como al asunto del mestizaje. Las cuestiones citadas aparecen tratadas de diferente forma en las novelas del corpus. En lo que sigue se discutirá hasta qué punto influye la particular variante del indigenismo presente en cada caso en la representación femenina de la novela.

En *Aves sin nido*, el indigenismo viene aparejado con una ideología de corte cristiano que predica la caridad con el más humilde. Pero ésta no es la única ideología presente; en la novela también se alaba un liberalismo progresista, preocupado por la educación. La novela propone como futuros pilares de la

nación peruana la caridad cristiana y la instrucción. Educar a los indígenas solucionaría el problema de su retraso; pero el movimiento educativo imposibilitaría de manera definitiva la conservación de una identidad cultural autóctona. Lógicamente, el ideal cristiano-protector y educativo influye en la representación de los personajes femeninos de *Aves sin nido*: la caridad de doña Lucía supera las fronteras étnicas y sociales y le confiere superioridad moral con respecto a los "notables". Además, su educación la eleva a un plano de igualdad con los hombres. Si la protagonista encarna el ideal de la novela, el personaje de Marcela también cumple en parte con él, pues representa un papel abnegado, protector y maternal. Enfatizando la importancia de la maternidad y de la esfera doméstica, al mismo tiempo que promueve el activismo femenino, la novela de Matto de Turner se distingue de muchas obras feministas actuales; se la debe considerar más como "maternalista" que feminista.

Muchos críticos han señalado el odio por el mestizo y la paradójica falta de respeto por la cultura indígena presentes en la obra de Alcides Arguedas. ¿Se observa esta última tendencia en la representación de Wata-Wara, única figura femenina de cierta relevancia en *Raza de bronce*? Efectivamente, el narrador retrata a esa bella india desde una distancia considerable, y la presenta como un ser exótico y salvaje; por encima de una u otra ideología, se detectan en este personaje las huellas tanto del indianismo, con su tendencia romántica y exotista, como del indigenismo ortodoxo, inscrito dentro del marco del realismo.

Con respecto al indigenismo de *Huasipungo*, el propio Icaza ha reconocido una deuda con las corrientes marxistas y socialistas de su tiempo; sin embargo, el escritor menciona también su educación católica como una fuente de inspiración a la hora de pedir solidaridad con el más humilde. No se puede negar que *Huasipungo* es una narración que denuncia fervientemente la explotación capitalista. Los personajes individualizados de esta novela representan a un grupo social y, como tipos, aparecen escasamente desarrollados. En ese sentido, la ideología de la novela influye decisivamente en la representación de los personajes femeninos: tanto Cunshi y las indígenas obreras como doña Blanca y la chola Juana obedecen al esquema de actuación un tanto mecánico que corresponde a su grupo étnico y, de ahí, a su clase.

El mundo es ancho y ajeno se encuentra en la misma vertiente ideológica que *Huasipungo*. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en la novela de Icaza, en *El mundo es ancho y ajeno* destaca la importancia del *ayllu*, si bien se admiten las dificultades con las cuales se encontraría esta forma de vida dentro del mundo moderno. Como se ha visto, la representación femenina de *El mundo es ancho y ajeno* obedece a un esquema que opone la vida comunitaria a la vida

nacional; los tristes destinos de Melba y Maibí y la armonía y alegría que rodean a los personajes de Marguicha y Pascuala sirven para ilustrar la tesis de la superioridad de la vida en comunidad, vida que, como lamenta la novela, está en vías de perderse.

De igual modo que sucedía en las novelas de Icaza y de Alegría, en *Los ríos profundos* subyacen los conflictos entre diferentes grupos sociales, así como un deseo de ver levantarse a los explotados. No obstante, el universo narrativo de José María Arguedas también está marcado por una cosmovisión mágico-religiosa, en la que el hombre aparece íntimamente unido a la naturaleza. En *Los ríos profundos*, tanto los valores apoyados por el socialismo (como el colectivismo y el deseo reformador) como la cosmovisión mágica son asociados a la esfera indígena. Las figuras femeninas surgidas de este ámbito, sobre todo las chicheras, se caracterizan justamente por la solidaridad y la rebeldía. Las chicheras parecen corroborar la tesis de Roland Forgues cuando afirma que José María Arguedas otorga un papel transformador al mestizo. No sorprende que, en *Los ríos profundos*, el anhelo por un cambio social esté relacionado con el deseo de recuperar la protección materna: el motín de las chicheras simboliza la reforma, mientras que el posterior encuentro con la figura materna podría interpretarse como una imagen de la seguridad que podrá disfrutarse después del cambio.

En resumen, en las novelas de Ciro Alegría y de José María Arguedas se refleja de forma muy clara el deseo de restablecer algunos valores tradicionales, asociados con el pasado indígena, así como la voluntad de reconocer al mestizo como parte integrante de la nueva nación. En *Raza de bronce* y *Huasipungo*, en cambio, el pasado indígena parece demasiado alejado como para constituir la base de un sueño político, y el mestizaje aparece como un problema. De hecho, estas dos novelas sorprenden ya que, aun siendo consideradas como novelas paradigmáticas del indigenismo y, de ahí, como fuertemente ideológicas, no proponen ningún programa político, sino que se limitan a lamentar las acciones criminales que cometen los criollos contra los indígenas. Al contrario de lo que ocurre con *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos*, utopías arcaicas, para usar la expresión de Vargas Llosa, *Raza de bronce* y *Huasipungo* son antes distopías. Sin embargo, con ligeras variantes, las cuatro novelas mencionadas configuran elegías de un mundo perdido. Caso aparte, *Aves sin nido* no lamenta la asimilación de la esfera indígena a la nacional, sino que la defiende.

Al margen de su orientación ideológica, las novelas presentan a un personaje femenino indígena (salvo en *Los ríos profundos*, donde dicho papel es cumplido por la anciana de ojos azules), que se instala en el relato como máximo

representante de un mundo en trance de desaparecer. Es de notar que las obras, supuestamente progresistas, apoyan un tipo de mujer tradicional de acento maternal, cuya función primordial es la de garantizar el crecimiento de la familia. Los únicos personajes femeninos que divergen considerablemente de este esquema son los de *Aves sin nido*.

7.3 Conclusiones

Con la excepción de *Aves sin nido* y, en cierta medida, *Los ríos profundos*, los personajes femeninos del corpus tienen papeles secundarios. Sin embargo, nuestro estudio ha mostrado que, en todas las novelas del corpus, el personaje femenino desempeña una función de primer orden en lo que se ha llamado aquí el relato de la destrucción del idilio.

1. Por lo general, los personajes femeninos no son profundamente elaborados sino que aparecen como tipos, esto es, como representantes de ciertas ideas. Sin embargo, dentro de los personajes tipos se encuentran matices. Para ordenar su estudio, se ha recurrido a los conceptos de la complejidad, el desarrollo y la profundización en la vida interior.

De esa manera, se ha encontrado que los personajes de doña Lucía y de la indígena Marcela en *Aves sin nido* muestran cierta complejidad, ya que encierran las dos dimensiones del "ángel del hogar" y de la mujer activa en la esfera pública; y, si bien la complejidad no es muy grande, la indígena Casiana de *El mundo es ancho y ajeno* resulta menos estereotipado que los demás personajes del corpus.

En lo que concierne al desarrollo, en el corpus se encuentra un personaje que se caracteriza justamente por su transformación, a saber, la demente de *Los ríos profundos*. Los demás personajes son estáticos.

Finalmente, el concepto de la profundización en la vida interior es el que proporciona los resultados más variados. En *Aves sin nido*, se vislumbran las reflexiones y los sentimientos de los personajes femeninos más relevantes, pero éstos pocas veces aparecen reproducidos en el texto sino que son interpretados por el narrador, en consonancia con la ideología global de la novela. El lector apenas llega a conocer al personaje de Wata-Wara de *Raza de bronce*: en un solo lugar del relato es focalizado desde dentro. Lo mismo puede decirse de la figura de Cunshi de *Huasipungo*. En cambio, *El mundo es ancho y ajeno* ofrece un retrato femenino más completo: con respecto al personaje de Casiana, se adentra en sus pensamientos y sensaciones mediante la focalización desde

dentro. Por último, en *Los ríos profundos*, los personajes femeninos son representados en función del personaje-narrador de Ernesto, por lo cual no hay focalización desde dentro, sino siempre de manera restringida, desde la perspectiva del protagonista.

Los personajes femeninos de las novelas del corpus son representados de manera distinta según su condición indígena, mestiza o criolla. Es sobre todo la representación del lenguaje de los personajes que revela las diferencias. Sin embargo, la etnicidad no es el único factor que determina la representación: lo hace también el nivel de instrucción así como la extracción (rural o urbana).

2. Se ha encontrado un tipo recurrente en el corpus: la mujer víctima. Este personaje es, en la mayor parte de los casos, indígena. La condición de víctima se acentúa en mayor o menor grado: así, la resuelta e independiente Marcela de *Aves sin nido* aparece como víctima en menor grado que la resignada y pasiva Cunshi de *Huasipungo*.

También se ha visto que, en el corpus, hay una tendencia a representar a la mujer indígena conforme al tipo de personaje que se ha denominado aquí el "idílico". Esto es, tanto en *Aves sin nido*, *Raza de bronce*, *Huasipungo* como en *El mundo es ancho y ajeno* hay un tipo de personaje indígena que se caracteriza por su fuerte vinculación con la tierra natal y con la familia y que resulta íntegro y sencillo. En *Los ríos profundos*, el personaje idílico por excelencia es una mujer de origen criollo que, no obstante, aparece conectada con el mundo indígena. En general, los pocos personajes femeninos criollos y mestizos de relevancia (por ejemplo, doña Blanca y Juana en *Huasipungo*, y la mujer demente en *Los ríos profundos*) se distinguen de los personajes indígenas en el sentido de que no pueden considerarse como idílicos. La demente de la novela de José María Arguedas es el ejemplo más claro de un personaje desvinculado por completo de los valores idílicos de la familia y de la tierra natal.

El personaje femenino del tipo idílico tiene una función simbólica: siendo madre o madre en ciernes, aparece como garantía de la familia y del crecimiento y se mueve "orgánicamente" dentro del espacio doméstico-natal. En la mayor parte de los casos, este personaje es la compañera sentimental del protagonista indio y padece diferentes tipos de agresiones: sufre el abuso de lo que se ha dado en llamar la "trinidad embrutecedora" y, en ocasiones, la violencia de su propio compañero. Los ataques a este personaje son ataques a lo que representa, a saber, el idilio y los valores conectados con él. La sociedad indígena no sólo recibe golpes desde fuera, sino que también sufre un proceso de desmoronamiento interno, algo que aparece ilustrado en algunos de los relatos a

través de la violencia doméstica. En la mayor parte de las obras, la muerte del personaje femenino, que se acaba de describir, marca el final del proceso de destrucción y la pérdida irreversible del idilio.

Como hemos señalado en varias ocasiones, *Los ríos profundos* no sigue las líneas trazadas por la narrativa indigenista del tipo ortodoxo, sino que invierte los papeles, atribuyendo a un personaje de origen criollo, la anciana de ojos azules, la función de recordar el pasado idílico; y a otro, la demente, el papel de ilustrar las consecuencias nefastas de la degeneración de la cultura criolla.

***

La división en dos categorías de personaje (el idílico y el "moderno", no idílico) no implica ningún juicio de valor. Ocurre, sin embargo, que en nuestro corpus los personajes femeninos idílicos son casi siempre los personajes indígenas; ellos representan al grupo con el cual se supone que el lector debe simpatizar, pues el propósito con el que nace este tipo de novela es denunciar la opresión que sufre el pueblo indígena. De hecho, en todas las obras estudiadas los personajes femeninos indígenas atraen la simpatía del lector. Esto sucede incluso en las novelas en las que el mundo indígena aparece descrito en términos pesimistas, como es el caso de *Raza de bronce* y de *Huasipungo*, donde los protagonistas indígenas masculinos resultan violentos y primitivos. El personaje indígena femenino está relacionado especialmente con el mundo de los antepasados; los valores privilegiados en las novelas (como el colectivismo y la sencillez) constituyen una contrapartida a la degeneración de los tiempos modernos y a los valores de la cultura occidental. Esta observación nos lleva a una conclusión inesperada: los personajes representados de manera más positiva en un conjunto de novelas que propugnan un cambio social son personajes vinculados con los valores del pasado, con los valores de la tradición.

Apéndice

El personaje femenino en la novela indigenista: tema de investigación resultante de un estudio preliminar

Como queda dicho (véase el prefacio), la presente tesis es la continuación de un trabajo iniciado anteriormente sobre la novela indigenista. El primer estudio, titulado *Ideología y ética en la novela indigenista. Un estudio sobre Icaza, Alegría y Castellanos* (Johansson 2003), se llevó a cabo con el fin de identificar los valores expresados en tres novelas del género: *Huasipungo* de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Balún Canán* de Rosario Castellanos. Con ayuda de un modelo de análisis que se encuentra en el libro *Poétique des valeurs* (2001), del teórico francés Vincent Jouve, se pudieron identificar ciertos temas recurrentes en el corpus y ciertos valores asociados con esos temas.

A continuación, se presentará brevemente el método aplicado en el estudio preliminar, así como los resultados obtenidos.

El estudio preliminar

El método de Jouve

Desde un punto de partida semiológico, Vincent Jouve estudia lo que él llama los "puntos de valor" (*points-valeurs*), así como la jerarquización de esos puntos en la totalidad del texto narrativo.[56] Siguiendo a Jouve, los valores del texto son de dos tipos principales: los *preexistentes* y los *reivindicados*. Dedica un capítulo inicial a los valores preexistentes, basándose en los aportes de Philippe

[56] Para Jouve, en lo que concierne a los valores, la perspectiva semiológica se distingue del acercamiento sociológico por tener como centro de interés la manera en que el texto presenta, escenifica y jerarquiza los valores: "L'approche sémiologique,avant de s'interroger sur le lien (indiscutable) entre l'idéologie de l'oeuvre et le contexte social, s'interroge sur la façon dont le texte peut présenter, mettre en scène et hiérarchiser des valeurs" (Jouve 2001:7).

Hamon.[57] Los valores preexistentes son detectables mediante lo que Hamon llama un "proceso de evaluación": al comparar al personaje y sus acciones con las normas extratextuales, el lector evalúa automáticamente los hechos del texto. Los actos más estrictamente codificados en la vida real son los que se prestan más fácilmente a un tal proceso de evaluación.[58]

A la hora de estudiar los valores "reivindicados", es decir los valores originales o controvertidos, de un texto, Jouve se imagina dos niveles textuales: el "nivel local" y el "nivel global". En el estudio del nivel local, el teórico se concentra en los mencionados "puntos de valor", a saber: los lugares del texto que condensan los valores. Estos aparecen sobre todo en conexión con los personajes: con sus palabras y pensamientos, así como sus acciones.[59] Asociados con personajes diferentes, los "puntos de valor" pueden representar valores e ideologías contradictorios. En el "nivel global", Jouve estudia la jerarquía de los "puntos de valor". Con el fin de determinar tal jerarquía, propone el análisis de tres "niveles", a saber: el nivel discursivo, el nivel narrativo y el nivel programático.[60]

En el estudio preliminar, se aplicó la mayoría de las propuestas analíticas del modelo de Jouve y se concluyó que fueron útiles como herramientas para ordenar el análisis de los valores del texto narrativo.

---

[57] Los aportes de Hamon que nos interesan aquí se encuentran en el libro *Texte et idéologie* (1997).

[58] Siguiendo a Philippe Hamon, los campos de actividad humana más codificados son la mirada, el trabajo, el lenguaje y la ética (que en su teoría equivale a las relaciones interpersonales). Véase Hamon: *Texte et idéologie* (1997).

[59] En cuanto al personaje, Jouve estudia sus palabras y pensamientos en conjunto arguyendo que en el texto literario lo pensado está expresado de la misma manera que lo dicho. En lo que concierne a las acciones del personaje, Jouve sigue la propuesta de Greimas y se interesa sobre todo por determinar el *programa narrativo* del personaje.

[60] El estudio del *nivel discursivo* implica un examen del narrador. En su calidad de autoridad textual, éste dispone de varias maneras para expresar su intención, y puede asumir, según Jouve, las tres funciones ideológica, ordenadora (*de régie*) y modalizadora (*modalisante*) (Jouve 2001:89-111). Al desempeñar la función ideológica, el narrador trasmite directamente su punto de vista, mientras que las otras funciones implican intervenciones más bien indirectas, mediante redundancias o un juego con las distancias. En el *nivel narrativo*, se revela la orientación moral global de la obra, que se desprende del análisis de las escenas, las cuales condensan los valores textuales creando imágenes ejemplares. Finalmente, en el *nivel programático*, se puede estudiar cómo la obra "programa" la lectura deseada, por medio de la creación del narratario, esto es: el "lector virtual".

Resultado: siete temas recurrentes

En el estudio preliminar se pudieron identificar siete temas recurrentes, en relación con los cuales aparecieron los valores de las tres novelas analizadas. Los temas eran: el trabajo, el lenguaje, la educación, el anticlericalismo, la naturaleza, la opresión del indígena en general y la desprotección de la mujer indígena. Por ejemplo, la representación del *trabajo* tiene un alto valor simbólico en *Huasipungo*, por condensar la relación opresiva entre amo criollo y esclavo indio, mientras que, en *El mundo es ancho y ajeno*, el trabajo adquiere dos significados opuestos: por una parte, pone de relieve el buen funcionamiento de la comunidad indígena –los campesinos indios trabajan de buena gana dentro de la comunidad– y, por otra parte, se usa para describir la vida embrutecida fuera de la comunidad, bajo el mando de patrones criollos. Otro ejemplo es el *lenguaje*, que viene relacionado con el poder: los personajes que tienen pleno acceso al lenguaje pueden dominar a otros. En *Huasipungo*, las diferencias étnicas y, consiguientemente, de clase, vienen marcados por medio del lenguaje: los criollos hablan un español educado, mientras que el de los cholos es vulgar. Finalmente, el castellano de los indígenas apenas cumple con los requisitos mínimos de un instrumento comunicativo. Así, se señala la deshumanización de estos últimos, privados del instrumento intelectual del lenguaje. En cambio, los comuneros de *El mundo es ancho y ajeno* poseen un idioma rico, a pesar de algunos defectos formales. Es más, en esta obra, las deficiencias lingüísticas no sólo son propias de los indios sino de la gente rural en general. Esto implica que la línea divisora se traza, en *El mundo es ancho y ajeno*, entre ciudad y campo más que entre grupos étnicos. En *Balún Canán*, los personajes blancos hacen hincapié en la posición superior del español con respecto a las lenguas indígenas.

El tema central de las tres novelas es la *opresión de los indios*. En *Huasipungo*, ésta ha llegado a su última fase: los huasipungueros de la novela se ven desprovistos no sólo de medios materiales, sino también de su lenguaje, de su cultura y de su futuro. En cambio, al iniciarse la narración de *El mundo es ancho y ajeno*, el lector se encuentra con una comunidad próspera, que se caracteriza por cohesión, igualdad y justicia. Sólo en el último momento de la narración, después de superar varios fracasos, los comuneros pierden la independencia y la libertad. Si los indios de *El mundo es ancho y ajeno* se encuentran en una situación menos desesperada que los de *Huasipungo*, los de *Balún Canán* constituyen un grupo aun más fuerte. Con el apoyo indirecto del

gobierno, los peones de la finca pueden sublevarse, y consiguen derrotar al terrateniente.

El personaje femenino y el abuso

Ahora bien, aparte del conflicto fundamental entre indígenas y criollos, el estudio preliminar reveló otro tema recurrente en las novelas del estudio, a saber: la desprotección de la mujer indígena. *Huasipungo* describe la violencia doméstica y el abuso sexual que sufre el principal personaje femenino en casa de su patrón criollo. Se describe también cómo representantes de la "trinidad embrutecedora" se aprovechan sexualmente de una mestiza. En *El mundo es ancho y ajeno*, se muestra el abuso de una joven indígena por parte de su patrón criollo. Finalmente, el abuso sexual se advierte asimismo, de manera indirecta, en *Balún Canán*.

Como se ha dicho, el motivo recurrente del maltrato del personaje femenino en el corpus del estudio preliminar fue lo que despertó el interés por profundizar en el asunto de la representación y del papel del personaje femenino en la novela indigenista.

Bibliografía[61]

ALBARRACÍN MILLÁN, Juan. 1988. "Alcides Arguedas iniciador del indigenismo boliviano", en: Lorente Medina, Antonio (ed.) *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

ALEGRÍA, Ciro. 2000. *El mundo es ancho y ajeno*, Madrid: Alianza editorial.

ALEGRÍA, Fernando. 1986. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover: Ediciones del Norte.

ALHARACA, Bridget. 1982. "El ángel del hogar. The Cult of Domesticity in Nieteenth Century Spain", en: Mora, Gabriela & Van Hooft, Karen *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Arizona State University: Bilingual Review Press.

ÁLVAREZ, Raúl. 2004. "Ideologización del espacio en *Doña Perfecta* y *Aves sin nido*: La oposición campo-ciudad" en: *Decimonónica*. [En línea], Vol. 1. No. 1. Otoño 2004, disponible en: www.decimononica.org/VOL_1.1/Alvarez_V1.1.pdf. [Accesado el día 18 de noviembre de 2007].

ARGUEDAS, Alcides. 1988. *Raza de bronce*. *Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

ARGUEDAS, José María. 2004. *Los ríos profundos*, Madrid: Ediciones Cátedra.

ASHBAUGH, Barbara J. 1997. *Modelizaciones de lo indígena en la narrativa de Ciro Alegría*, University of California, Irvine.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthéthique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.

BAXTER, Edwin Smith. 1979. *Reevaluation of Jorge Icaza's "Huasipungo"*, State University of New York at Binghamton.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. 2002. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona: Editorial Montesinos.

BERG, Mary G. 1997. "Clorinda Matto de Turner: periodista y crítica (Perú, 1852-1909)". [En línea]. Disponible en: www.evergreen.loyola.edu/~tward/mujeres.critica/berg-matto.htm [Accesado el día 18 de noviembre de 2007].

BERG, Mary G. 1991. "The Feminist Essays of Clorinda Matto de Turner". [En línea]. Disponible en:

[61] Las fuentes primarias y secundarias no han sido separadas.

www.evergreen.loyola.edu/~tward/mujeres/critica/berg-matto-feminist.htm [Accesado el día 18 de noviembre de 2007].

BUENO CHÁVEZ, Raúl. 2004. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

CASTRO-KLARÉN, Sara. 1983. "Crimen y castigo: sexualidad en José María Arguedas", *Revista Iberoamericana*, n:o 49:122, 1983.

CHATMAN, Seymour. 1980. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & London: Cornell University Press.

CORNEJO POLAR, Antonio. 1980. *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*, Lima: Editora Lasontay.

CORNEJO POLAR, Antonio. 1986. "Prólogo", en: Alegría, Ciro *El mundo es ancho y ajeno*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

CORNEJO POLAR, Antonio. 1992. *Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre* Aves sin nido*,* Índole *y* Herencia, Lima: Lluvia Editores.

CORNEJO POLAR, Antonio. 1994. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Editorial Horizonte.

DIJKSTRA, Bram. 1986. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Editorial Debate.

DORCA, Toni. 2004. *Volverás a la región: el cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main:Vervuert.

DUNCAN, Cynthia. 1994. "Alcides Arguedas y la problematización de la mujer boliviana", en: Granillo Vázquez, Lilia (ed.) *Literatura, historia e identidad: Los discursos de la cultura hoy*, México City: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, Centro de Cultura, Casa Lamm y University de Tennessee, Knoxville.

ELLMANN, Mary. 1968. *Thinking About Women*, San Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

ESCAJADILLO, Tomás G. 1994. *Narradores peruanos del siglo XX*, Lima: Editorial Lumen.

FERNÁNDEZ, José M. 1997. "Del indigenismo al indianismo: ¿cambio semántico o giro copernicano en la ideología y política indigenista interamericana?". [En línea] Universidad Complutense de Madrid, disponible en: www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/antropol/5a/indig.htm. [Accesado el día 16 de diciembre de 2007].

FERNÁNDEZ, Teodosio. 1988a. "Análisis estructural y estilístico de *Raza de bronce*: Texturas, formas y lenguaje", en: Lorente Medina, Antonio (ed.) *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

FERNÁNDEZ, Teodosio. 1988b. "Arguedas en su contexto histórico. El regeneracionismo español", en: Lorente Medina, Antonio (ed.) *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

FERNÁNDEZ, Teodosio. 1988c. "Las tensiones ideológicas de Arguedas en *Raza de bronce*", en: Lorente Medina, Antonio (ed.) *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

FERNÁNDEZ, Teodosio. 1994. "Introducción", en: Icaza, Jorge *Huasipungo*, Madrid: Ediciones Cátedra.

FERNÁNDEZ, Teodosio & MILLARES, Selena & BECERRA, Eduardo. 1995. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas.

FERRÁNDIZ ALBORZ, Francisco. 1961. "Prólogo", en: Icaza, Jorge *Obras Escogidas*, México DF: Aguilar, Unión Gráfica.

FERREIRA, Rocío. 2005. "Clorinda Matto de Turner, novelista, y los aportes de Antonio Cornejo Polar al estudio de la novela peruana del siglo XIX", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. [En línea]. Año XXXI, No. 62, 2005, Lima-Hanover, disponible en: www.dartmouth.edu/ rcll/rcll62/pdf/6202ferreira.pdf [Accesado el día 18 de noviembre de 2007].

FLORES GALINDO, Alberto. 1993. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, México DF: Editorial Grijalbo.

FORGUES, Roland. 1986. *José María Arguedas, de la pensée dialectique à la pensée tragique. Histoire d'une utopie*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

FORSTER, Edward Morgan. 1983. *Aspectos de la novela*, Madrid: Editorial Debate.

FRANCO, Jean. 1970. *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

FRANCO, Jean. 1999. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Ariel.

GARZÓN, Amalia V. 2003. *Indigenous Perceptions: Cultural Dimensions of the Ecuadorian Feminine* Indigenismo, Arizona State University.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.

GHERSI, Ericka. 2004. "Las otras voces del XIX. Mujeres intelectuales" en: *Identidades*. [En línea], disponible en: www.paginadigital.com.ar/articulos/2004/2004cuart/literatura2/l153411-4.asp [Accesado el día 14 de dicembre de 2007].

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. 1979. *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press.

GLAUDES, Pierre & REUTER, Yves. 1996. *Personnage et didactique du récit*, Metz: Université de Metz.

GONZÁLEZ, Galo F. 1990. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*, Madrid: Editorial Pliegos.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. 1908. "Nuestros indios" en: *Horas de lucha*. [En línea], disponible en: www.marxists.org/espanol/gonzalez_prada/indios.htm [Accesado en el día 16 de diciembre de 2007].

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. 2004. "Introducción", en: Arguedas, José María *Los ríos profundos*, Madrid: Ediciones Cátedra.

HAMON, Philippe. 1977. "Pour un statut sémiologique du personnage" en: Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. C., Hamon, Ph. *Poétique du récit*, Paris: Éditions du Seuil.

HAMON, Philippe. 1997. *Texte et idéologie*, Paris: "Quadrige", Presses Universitaires de France.

ICAZA, Jorge. 2000. *Huasipungo*, Barcelona: Plaza & Janés Editores.

JAKOBSON, Roman. 1974. Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapligt bidrag, Stockholm: PAN/Norstedt.

JOHANSSON, Ingela. 2003. *Ideología y ética en la novela indigenista. Un estudio sobre Icaza, Alegría y Castellanos*, Lund: PERLES n:o 16, 2003.

JOUVE, Vincent. 2001. *Poétique des valeurs*, Paris: Presses Universitaires de France.

LAS CASAS, Bartolomé de. 1999. *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, Madrid: Editorial Castalia.

LEÓN MERA, Juan. 1967. *Cumandá o un drama entre salvajes*, Madrid: Espasa-Calpe.

LIENHARD, Martin. 1990. *La voz y su huella*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

LORENTE MEDINA, Antonio. 1988. "*Raza de bronce* en la encrucijada biográfica de Alcides Arguedas", en: Lorente Medina, Antonio (ed.) *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

MARIÁTEGUI, José Carlos. 1928. "El problema del indio", en: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. [En línea], disponible en: http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/mariategui/7ensayos/index.htm, [Accesado el día 16 de diciembre de 2007].

MATTALIA, Sonia. 2003. "La representación del "otro": *Aves sin nido* de Clorinda Matto", en: Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.) *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.

MATTO DE TURNER, Clorinda. 1968. *Aves sin nido*, Buenos Aires: Ediciones Solar.

MELÉNDEZ, Concha. 1934. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Madrid: Casa Editorial Hernando.

MORATÓ-LARA, Luis. 1997. "José María Arguedas. Fundación del movimiento literario transculturalista", en: Nagy-Zekmi, Silvia (ed.) *Identidades en transformación. El discurso neoindigenista en los países andinos*, Quito: Ediciones Abya-Yala.

MURRA, John V. & LÓPEZ BARALT, Mercedes. 1996. *Las cartas de Arguedas*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

NAGY-ZEKMI, Silvia. 1997. "Introducción. Algunas consideraciones sobre el neoindigenismo", en: Nagy-Zekmi, Silvia (ed.) *Identidades en transformación. El discurso neoindigenista de los países andinos*, Quito: Ediciones Abya-Yala.

OJEDA, Enrique. 1991. *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza con una entrevista a este escritor*, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ORTEGA, Julio. 1998. "The Plural Narrator and the Quandary of Multiple Communication in Argueda's *Deep Rivers*", en: Sandoval, Ciro A. & Boschetto-Sandoval, Sandra M. (eds.) *José María Arguedas. Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*, Athens: Ohio University Center for International Studies.

PELUFFO, Ana. 2000. *Indigenismo, caridad y virtud republicana: Discursos de género y etnicidad en Clorinda Matto de Turner*, New York University.

PEREGRINA, Elena. 2005. "Las mujeres construyen naciones: *Aves sin nido*", en: *Hiperfeira*. [En línea]. No. 8. 2005, disponible en: www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num8/Articulos/peregrina.htm [Accesado el día 18 de diciembre de 2007].

RAMA, Ángel. 1985. *Transculturación narrativa en América Latina*, México DF: Siglo veintiuno editores.

RICOEUR, Paul. 1997. *L'idéologie et l'utopie*, Paris: Éditions du Seuil.

RIMMON-KENAN, Shlomith. 1996. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London & New York: Routledge.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. 1980. *Hermenéutica y praxis del indigenismo: la novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México DF: Fondo de cultura económica.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. 1988. "*Raza de bronce* entre la reivindicación y la discriminación racial del indígena", en: Lorente Medina, Antonio (ed.) *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Nanterre: ALLCA XX.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. 1968. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid: Editorial Gredos.

SOMMER, Doris. 1991. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

SULEIMAN, Susan. 1983. *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York: Columbia University Press.

TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris: Éditions du Seuil.

TORRES-POU, Joan. 1990. "Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar", *Revista Hispánica Moderna*, n:o 43:1, junio 1990.

UMANZOR, Marta A. 1999. "El discurso de la mujer en el mundo artístico de Clorinda Matto de Turner", en: Jiménez, Luis (ed.) *La voz de la mujer en la literatura hispanoamericana fin-de-siglo*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

VARGAS LLOSA, Mario. 1996. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México DF: Fondo de cultura económica.

WELLEK, René & WARREN, Austin. 1985. *Teoría literaria*, Madrid: Editorial Gredos.

WOOLF, Virginia. 1931. "Professions for Women", Universidad de Adelaide, disponible en:
etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chap28.html.
[Accesado el día 16 de diciembre de 2007].

ZOLA, Émile. 1997. *Nana*, Paris: Librairie Générale Française.

ÉTUDES ROMANES DE LUND
SÉRIE FONDÉE PAR ALF LOMBARD

ED. ALF LOMBARD

1. MALMBERG, BERTIL, *Le roman du Comte de Poitiers, poème français du XIIIe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
2. THORDSTEIN, ARVID, *Le bestiaire d'amour rimé, poème inédit du XIIIe siècle,* publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
3. NILSSON-EHLE, HANS, *Les adverbes en* -ment *compléments d'un verbe en français moderne. Étude de classement syntaxique et sémantique.* 1941.
4. SCHLYTER, BÖRJE, *La vie de Thomas Becket par Beneit. Poème anglo-normand du XIIe siècle,* publié d'après tous les manuscrits. 1941.
5. RONSJÖ, EINAR, *La vie de saint Nicolas par Wace. Poème religieux du XIIe siècle,* publié d'après tous les manuscrits. 1942.
6. THORNÉ HAMMAR, EVA, *Le développement de sens du suffixe latin* -bilis *en français*. 1942.
7. MALMBERG, BERTIL, *Le système consonantique du français moderne. Études de phonétique et de phonologie.* 1944.
8. BRANDT, GUSTAF, *La concurrence entre* soi *et* lui, eux, elle(s). *Étude de syntaxe historique française.* 1944.
9. NILSSON-EHLE, HANS, *Les propositions complétives juxtaposées en italien moderne.* 1947.
10. MALMBERG, BERTIL, *Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine.* 1950.
11. ANDERSSON, SVEN, *Études sur la syntaxe et la sémantique du mot français* tout. 1954.
12. BOSTRÖM, INGEMAR, *Les noms abstraits accompagnés d'un infinitif et combinés avec* avoir. *Étude historique sur la syntaxe des articles et des prépositions dans ce genre de constructions françaises*. 1957.
13. NEUMANN, SVEN-GÖSTA, *Recherches sur le français des XVe et XVIe siècles et sur sa codification par les théoriciens de l'époque.* 1959.
14. ANDERSSON, SVEN, *Nouvelles études sur la syntaxe et la sémantique du mot français* tout. 1961.
15. BORNÄS, GÖRAN, *Trois contes français du XIIIe siècle, tirés du recueil des Vies des Pères*. 1968.
16. JACOBSSON, HARRY, *L'expression imagée dans* Les Thibault *de Roger Martin du Gard.* 1968.
17. NILSSON, ELSA, *Les termes relatifs et les propositions relatives en roumain moderne. Étude de syntaxe descriptive.* 1969.
18. *Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard.* 1969.
19. BRODIN, GRETA, *Termini dimostrativi toscani. Studio storico di morfologia, sintassi e semantica.* 1970.

ED. ÖSTEN SÖDERGÅRD

20. GUNNARSON, KJELL-ÅKE, *Le complément de lieu dans le syntagme nominal.* 1972.
21. WESTRIN, MAIBRIT, *Étude sur la concurrence de* davantage *avec* plus *dans la période allant de 1200 à la Révolution. Comparaison avec l'usage actuel.* 1973.
22. SCHLYTER, KERSTIN, *Les énumérations des personnages dans la Chanson de Roland. Étude comparative.* 1974.
23. ROBACH, INGER-BRITT, *Étude socio-linguistique de la segmentation syntaxique du français parlé.* 1974.
24. BRODIN, BRITA, *Criaturas ficticias y su mundo, en « Rayuela » de Cortázar.* 1975.
25. UNDHAGEN, LYDIA, Morale *et les autres lexèmes formés sur le radical* moral- *étudiés dans des dictionnaires et dans des textes littéraires français de la seconde moitié du XVIII*e *siècle. Étude de sémantique structurale.* 1975.
26. SANDQVIST, SVEN, *Études syntaxiques sur la Chronique des Ducs de Normandie par Benoit.* 1976.
27. SWAHN, SIGBRIT, *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles.* 1979.
28. LARSSON, EVA, *La dislocation en français. Étude de syntaxe générative.* 1979.
29. SWEDENBORG, EKY, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives.* 1979.
30. GRAUMANN, GUNNAR, *« La guerre de Troie » aura lieu. La préparation de la pièce de Giraudoux.* 1979.
31. KELLNER, SVEN, *« Le Docteur Pascal » de Zola: Rétrospective des Rougon-Macquart, Livre de Documents, Roman à Thèse.* 1980.
32. LLAVADOR, YVONNE, *La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie.* 1980.
33. BIRGANDER, PIA, *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives.* 1981.
34. GRELSSON, SIGVARD, *Les adverbes en* -ment. *Étude psycho-mécanique et psycho-systématique.* 1981.
35. JOSEFSON, EVA-KARIN, *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren.* 1982.
36. WIJK, MARGARETH, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau.* 1982.
37. HEED, SVEN-ÅKE, *Le coco du dada.* Victor ou les Enfants au pouvoir *de Roger Vitrac : texte et représentation.* 1983.
38. ORFALI, INGRID, *Fiction érogène à partir de Klossowski.* 1983.
39. SANDQVIST, SVEN, *Notes textuelles sur le* Roman de Tristan *de Béroul.* 1984.

ED. LARS LINDVALL

40. BORNÄS, GÖRAN, *Ordre alphabétique et classement méthodique du lexique. Étude de quelques dictionnaires d'apprentissage français.* 1986.
41. LARSSON, BJÖRN, *La réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France.* 1988.
42. SANDQVIST, SVEN, *Le Dyalogue saint Gregore. Les Dialogues de saint Grégoire le Grand traduits en vers français à rimes léonines par un Normand anonyme du XIV*e *siècle.* Édition avec introduction, notes et glossaire. 2 vol. 1989.

43. SANDQVIST, OLLE, *La Vie saint Gregore. Poème normand du XIVe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1989.
44. ANGELFORS, CHRISTINA, *La Double Conscience. La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal.* 1989.
45. *Actes du Xe Congrès des Romanistes Scandinaves, Lund, 10-14 août 1987*, édités par LARS LINDVALL. 1990.

ED. SUZANNE SCHLYTER

46. SWAHN, SIGBRIT, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1832.* 1991.
47. ELGENIUS, BERNT, *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del Novecento.* 1991.
48. SANDQVIST, SVEN, *La Vie de saint Évroul. Poème normand du XIVe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1992.
49. HERMERÉN, INGRID, *El uso de la forma en RA con valor no-subjunctivo en el español moderno.* 1992.
50. LARSSON, BJÖRN, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive.* 1994.
51. EKBLAD, SVEN, *Studi sui sottofondi strutturali nel* Nome della rosa *di Umberto Eco. Parte I.* La Divina Commedia *di Dante.* 1994.
52. ZETTERBERG, ANDERS, *Les propriétés des choses selon le* Rosarius *(B.N. f. fr. 12483).* Édition revue et complétée par SVEN SANDQVIST. 1994.
53. EGERLAND, VERNER, *The Syntax of Past Participles. A Generative Study on Nonfinite Constructions in Ancient and Modern Italian.* 1996.
54. BENGTSSON, ANDERS, *La Vie de sainte Bathilde. Quatre versions en prose des XIIIe et XVe siècles, publiées avec introduction, notes et glossaire.* 1996.
55. SANDQVIST, SVEN, *Le Bestiaire et le Lapidaire du* Rosarius *(B.N. f. fr. 12483).* 1996.
56. JÖNSSON, NILS-OLOF, *La Vie de saint Germer et la Vie de saint Josse de Pierre de Beauvais. Deux poèmes du XIIIe siècle, publiés avec introduction, notes et glossaire.* 1997.
57. LARSSON, BJÖRN, *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens.* 1997.
58. WIBERG, EVA, *Il riferimento temporale nel dialogo. Un confronto tra giovani bilingui italo-svedesi e giovani monolingui romani.* 1997.
59. SANDBERG, VESTA, *Temps et Traduction. Étude contrastive des temps de l'indicatif du français et du suédois.* 1997.
60. DITVALL, CORALIA, *Études sur la syntaxe et la sémantique de "tot" en roumain ancien et moderne*. 1997.
61. BARDEL, CAMILLA, *La negazione nell'italiano degli svedesi. Sequenze acquisizionali e influssi translinguistici.* 2000.
62. CARIBONI KILLANDER, CARLA, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*. 2000.
63. FORNÉ, ANNA, *La piratería textual. Un estudio hipertextual de Son vacas, somos puercos y El médico de los piratas de Carmen Boullosa.* 2001.
64. LENNARTSSON, VIVI-ANNE, *L'Effet-sincérité. L'Autobiographie littéraire vue à travers la critique journalistique. L'Exemple de* La Force des choses *de Simone de Beauvoir*. 2001.

65. MÖRTE ALLING, ANNIKA, *Le désir selon l'Autre. Étude du* Rouge et le Noir *et de la* Chartreuse de Parme *à la lumière du « désir triangulaire » de René Girard*. 2003.
66. JARLSBO, JEANA, *Ecriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio :* Désert, Onitsha *et* La quarantaine. 2003.
67. GRANFELDT, JONAS, *L'Acquisition des catégories fonctionnelles. Étude comparative du développement du DP français chez des enfants et des apprenants adultes*. 2003.
68. WESTIN, EVA, *Le récit conversationnel en situation exolingue de français - Formes, types et fonctions*. 2003.
69. BÖRJESSON, ANNE, *La syntaxe de seul et seulement. 2004.*
70. WILHELMI, JUAN - ENKVIST, INGER, *Literatura y Compromiso.* Serie de estudios hispánicos. 2004.

ED. INGER ENKVIST, BJÖRN LARSSON, SUZANNE SCHLYTER

71. BERNARDINI, PETRA, *L'italiano come prima e seconda (madre)lingua.* Indagine longitudinale sullo sviluppo del DP. 2004.
72. ÁLVAREZ SALAMANNA, MARÍA DEL PILAR, *De Sobremesa, 1887-1896. José Asunción Silva: El poeta novelista. 2004*.
73. CONWAY, ÅSA, *Le paragraphe oral en français L1, en suédois L1 et en français L2. Étude syntaxique, prosodique et discursive. 2005.*
74. JABET, MARITA, *L'omission de l'article et du pronom sujet dans le français abidjanais. 2005.*
75. BOZIER, CHRISTINE, *La sollicitation dans l'interaction exolingue en français.* 2005.
76. WIKMAN, CHRISTINE, *L'immagine pubblicitaria dell'olio d'oliva, della pasta e del caffè. Uno studio comparativo sulla ricezione.* 2005.
77. ENKVIST, INGER – IZQUIERDO, JOSÉ MARÍA (ed), *Aprender a pensar. Simposio internacional en la Universidad de Lund 2005.* 2006.
78. GUNNARSSON, CECILIA, *Fluidité, complexité et morphosyntaxe dans la production écrite en FLE*. 2006.
79. DAICIU, VIOLETA, *Enjeux idéologiques dans* Le Conte du Graal *de Chrétien de Troyes*. 2007.
80. JOHANSSON, INGELA, *El personaje femenino de la novela indigenista*. 2008.