

# La naturaleza ambivalente de los elementos carnavalescos de la novela *Huámbar* *Poetastro Acacau-tinaja*\*

Víctor Flores Ccorahua  
*Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga*

La cultura popular acude con frecuencia al tono serio, ceremonioso, reflexivo, pero su forma más aguda y eficaz es la ironía, la farsa, la burla: es decir, todo lo que conduce a la risa, a la ridiculización del opresor y los lenguajes en los que éste funda su violencia, y también de su propia estampa, de su triste condición.

Adolfo Colombres (1997: 316)

En este trabajo estudiamos la naturaleza ambivalente de los elementos carnavalescos de la singular novela *Huámbar Poetastro Acacau-tinaja* (HPA)<sup>1</sup>, novela escrita ocasionalmente por el ha-

---

\* Ponencia presentada en el II Congreso Nacional Lingüístico-Literario y II Encuentro Nacional de Estudiantes Delegados, Ayacucho, 09 de noviembre de 2005.

<sup>1</sup> En adelante usamos esta sigla para referirnos a la novela *Huámbar Poetastro Acacau-tinaja*, de J. José Flores, Lima, Rímac, 1933. Esta obra ha sido ubicada en la Biblioteca Nacional con el código 869.58/F63H.

cionado J. José Flores. En esta novela, los elementos carnalescos como la risa, la ironía, el humor, la parodia y la figura picaresca son elementos que se usan para configurar ambiguamente la realidad sociocultural y, al mismo tiempo, para provocar risa en el discurso narrativo de HPA. Dichos elementos permiten recrear un mundo, un universo discursivo en el que aparece la cultura popular como generadora de la cultura folklórica oral que se opone y, a la vez, dialoga con la cultura hispana escrita.

Con respecto a la cultura popular, Bajtín explica que esta cultura, al enfrentarse con la oficial, se unifica con ésta, pero también la separa. Este proceso de enfrentamiento cultural, de modo paradójico, opera en un escenario específico: la plaza pública, donde transcurre el carnaval. En este espacio público, el pueblo desbordante manifiesta gestos, imágenes populares, expresiones ambivalentes y carnalescas en un lenguaje real y vivo; también establece un tipo de relación comunicacional de elogios e injurias (Bajtín, 1988: 139-149). En esta perspectiva bajtiniana, Martín-Barbero también entiende que el lenguaje se construye en la «plaza pública», sin restricción de los lenguajes oficiales, porque es allí donde aflora el «vocabulario y ademanes» que trasuntan ambigüedades, generando un ambiente de libertad (2003: 87).

La naturaleza ambivalente de los elementos señalados es evidente en la construcción discursiva de HPA, ya que en esta obra aparecen dos sistemas lingüísticos opuestos que se parodian en el proceso discursivo, produciendo sentidos extravagantes y ambiguos a partir del sincretismo lingüístico-cultural: castellano-quechua, en el nivel de la escritura. De tal modo, en el proceso discursivo se edifica dos visiones del mundo andino en forma de diálogo; pero los significados y los sentidos son transgredidos y ambiguos por el mecanismo de transcripción literal del castellano al quechua o del quechua al castellano.

En esta operación escrituraria subvertida subyacen elementos culturales (*huatuchis* o adivinanzas, *tratanakuy*) o insultos, apodosos

sobrenombres) que caracterizan al mundo andino. En estos elementos culturales hay manifestaciones irónicas y ambiguas.

Ahora, después de esta breve introducción, pasamos a estudiar los elementos carnavalescos a los que hemos hecho referencia.

## 1. La risa

La risa, en principio, más que una emoción primaria y biológica, es algo exclusivo del hombre, un producto de la cultura al que las clases dominantes miran con desconfianza y, con frecuencia, reprimen con energía, temerosas de su enorme poder. En palabras de Colombres, «la risa implica de por sí una victoria sobre el miedo, un acto de libertad por el cual el débil capta el punto débil del fuerte, su talón de Aquiles, y dispara hacia él sus dardos» (1997: 313). Se presenta como una contracultura que toma a la vida como algo siempre abierto, inacabado, a lo que ningún discurso, ninguna institución puede fijar.

La risa es un medio de expresión de la cultura popular. En este sentido, Bajtín señala que el sujeto de la risa es el pueblo, y el lugar de la misma, la plaza pública, en la que la verdadera risa se manifiesta como expresión del dolor y de la protesta.

Bajtín, tras realizar un estudio amplio de la risa en la cultura popular, identifica la existencia de una risa carnavalesca:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (1988: 17).

De esta cita se infiere que existen diferentes matices de risa, desde la risa perversa, degradante y de gozo hasta la risa carnavalesca universal y ambivalente. Particularmente, en el presente trabajo, nos interesamos por el último tipo de risa, porque en HPA la risa carnavalesca es de constante goce y también degradante, y constituye el principio constructor fundamental de la obra de J. José Flores.

La naturaleza de la risa ambivalente en esta obra responde básicamente a su disposición textual, en la que intervienen dos sistemas lingüísticos: quechua y español. Claro está que J. José Flores organiza un discurso carnavalesco con la finalidad de proyectar una risa ambivalente a partir de la combinación inteligente de dos idiomas, estructuralmente, diferentes .

Ahora bien, considerando que la risa ambivalente es la propuesta básica en la estructuración de HPA, examinamos las siguientes preguntas: ¿por qué J. José Flores creó un texto profundamente provocador de la risa ambivalente? y ¿por qué causa risa la lectura de HPA en la instancia receptora? Estas preguntas trataremos de responder a partir de la observación de dos fragmentos de los relatos testimoniales que podrían revelarnos la imagen del singular hacendado. A continuación reproducimos el primer fragmento:

La actitud canallesca de este vil hacendado no queda allí, bien se puede aplicar lo dicho por varona «El hombre es la fiera más temible que aprendió a reírse para disimular su ferocidad nativa» [...] tuvo también enemigos por rivalidad en asuntos pasionales, hasta llegó a escribir una obra costumbrista en la que aparece como personaje central de su enemigo Manuel y otros a quienes satiriza a su antojo, derramando el almisce [sic] de su rencor y venganza.

Lo interesante es que pinta con originalidad las costumbres de Ocobamba. Las traducciones que hace del quechua al castellano y viceversa, a su manera como quien piensa en quechua para expresar en español, dan origen a giros y dis-

loques lingüísticos para gozar de risa, esto es para aquellos que hablan quechua (Ochoa, 1989: 18-19).

En esta cita, las referencias sobre las conductas y problemas sociales del autor real son explícitas: «vil hacendado», «fiera», «enemigos y rivales». Además, Ochoa, como nosotros, entiende que los escenarios transgredidos y los disloques lingüísticos provocan risa. Precisamente, a partir de esta contextualización intertextual de HPA, entendemos que la imagen recreada del protagonista central en el HPA corresponde al hacendado J. José Flores, que aparece en conflicto permanente con su rival y enemigo: el cura Manuel.

Por otro lado, en el segundo relato *La Palmada*, Jorge Flores Ramos (sobrino de J. José Flores), al igual que Ochoa, reconstruye la imagen del autor histórico de HPA en la persona del personaje don Luis. Este personaje trata de «hacendado» al personaje cura, pero en un sentido figurativo. Hecho que el mismo cura, más adelante, de modo categórico, afirmaría su hegemonía absoluta en la región, como podemos observar en el siguiente fragmento:

- La Hacienda del cura -dijo Don Luis al desembocar por la esquina, volteando la vista.
- ¿También tiene propiedades?
- Y bien saneados. Allá por donde aparecen esas cruces, – señaló la otra orilla del río–, está su otra hacienda.
- Más parece un cementerio.
- Y efectivamente lo es.
- ¿Y la hacienda entonces?
- Ahí la tienes sembrada de muertos.
- ¿Y la segunda?

Don Luis señaló riendo la iglesia. Él no trabaja ni siembra. Cosecha solamente. Cuando los hombres nacen, se casan o se mueren, le es indiferente: Cobra siempre. Y esto todos los días [...] (Flores, 1989: 480).

Y es una gran verdad: en la Hacienda y en los pueblos vecinos tengo una influencia completa; soy Juez y Corte cuando se demanda justicia; Diputado y Parlamento cuando se trata de dar disposiciones u ordenes; soy Ministro de Estado y Presidente y Gobierno ... y a veces, –rió burlonamente– soy hasta prelado y Dios... y no te miento, mi voluntad de hace [...] (Flores, 1989: 495).

En efecto, las citas textuales constituyen una se~al para comprender y responder a las interrogantes planteadas en las p~ginas atr~as.

La novela HPA est~a escrita desde la ~ptica de un terrateniente poderoso. Pues, desde esta postura, J. Jos~e Flores crea este singular texto para reírse y burlarse de sus imaginados enemigos y rivales pasionales, evidenciando sus defectos f́sicos, vicios y h~abitos, condici3n social e incluso problemas lingüísticos. Por estas razones, los personajes en HPA est~an recreados intencionalmente sobre la base de personajes reales: la figura de un cura, un hacendado, un policia y una mujer a~un presentes en la memoria colectiva regional. Por ejemplo, la mujer fue objeto de disputa entre el cura y el autor real. Sin embargo, esta referencialidad fue h~abilmente ficcionalizada a trav~es de un enmascaramiento escritural.

A continuaci3n veamos algunos mecanismos de producci3n de la risa ambivalente y sus canales de expresi3n: los sobrenombres o apodos estigmatizados, burlas, adivinanzas o *buatuchis*, *tratanakuy* o insultos.

Nombres o apodos estigmatizados:

Las aventuras c3mico–trágicas de Sardaniel Huámbar Lorigo, relatados a su camarada Burdoloza Tuertone [...] (7)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En las citas, de ahora en adelante, solo se indicar~a el n~umero de p~gina de HPA.

Sacada la novia, me dirigí donde el cura Manolo Asnovil Yayala, indígena bien cerrado y avaro [...] (8).

Analicemos brevemente el mecanismo de construcción de estos sobrenombres: Sardaniel Huámbar Lordigo y Manolo Asnovil Yayala. Ambos nombres y apellidos son transgredidos o enmascarados escrituralmente y transformados en apodos. El primer nombre y apellidos del narrador–personaje correspondería a la imagen de un hacendado de nombre Daniel Aybar Rodríguez. Esta transgresión está fijada por mecanismos de reducción y fusión de las palabras que tienen sonidos fonéticos próximos. Sarna más Daniel (=Sardaniel); el apellido Aybar está concentrado en Huámbar con varios sentidos: tonto, lerdo. De modo igual, el segundo nombre y apellidos encubren nombres reales. Manolo es hipocorístico de Manuel, en tanto que al apellido Ayala se le ha antepuesto la «Y» (=Yayala) para encubrirlo y para producir sentidos ambiguos.

Burlas humorísticas:

- ¿De qué raza eres?
- Soy de raza «orinar» (hispana), es decir, española [...].
- ¿Y tu estado?
- Anormal, desde el momento en que amo a una muchacha «con acaba con mi corazón» (tucuy sonccoynuan)
- Yo no he preguntado eso ¿vienes a burlarte de un sacerdote «de grande asustarse»? (hatun manchacuna) [...] (10).

Las burlas son jocosas y expresivas en el diálogo con el cura. Las expresiones que actualizan las burlas, por ejemplo, son: «soy de raza orinar (hispana) – ¿Y tu estado? – anormal [...]». El vocablo «hispana» tiene acepción quechua y significa lugar donde se micciona. Y las respuestas que Sardaniel Huámbar Lordigo (SHL) las enuncia ante el sacerdote constituyen burlas que destronan la imagen del cura, pero al mismo tiempo causan risa festiva.

Las adivinanzas o *buatuchis*:

- Ahora van adivinar la mía.
- ¿Qué cositas cuantositas, señorita?
- Asá
- «Dando vueltas no más que se empreña» (moyochcaspa-lla chichocc).
- ¿Y a qué arrea? (imamantacc ccatin).
- A cosas de tejer.
- Eso es rueca, ¿no es verdad?
- Efectivamente, señorita. ¡Qué perspicacia (que rapidez! [sic] (50-51).

Este canal de expresión –adivinanzas o *buatuchis*– se produce en una noche de juego entre SHL y una mujer en la casa de ésta. Esta práctica recreativa entendemos en el mismo sentido que Del Pino asevera en el prólogo de HPA: «Los *buatuchis* o adivinanzas, no pocas veces ingeniosas y sutiles [...] distraen la monotonía de las noches andinas» (5). En el *buatuchi*, el proceso de embarazo de la mujer está comparado con una rueca de hilar; es decir, la mujer se embaraza con sólo darse vueltas, según la visión metafórica andina.

En general, la práctica recreativa de los *buatuchis* o adivinanzas pone de manifiesto que los hombres del espacio serrano los utilizan indirectamente para hablar de asuntos íntimos y sexuales, así como lo hace SHL cuando le habla a su interlocutora. El sentido del *buatuchi* se reconstruye a partir del contexto verbal y extraverbal en el que se realiza el diálogo.

*Tratanakuy* o insulto:

- «Cállame allí» (opallahuay chaypi), «olla cabeza» (manca uma), «mazamorra seso» (api ñotcco), prefiero estar «con uno, con uno» (huchuan, huchuan), antes de volverme a unir contigo (62).

En el *tratanakuy* citado, la expresión «olla cabeza» traducido literalmente al quechua es «manca uma» que significa cabeza hueca sin seso; y la expresión «mazamorra seso» es la traducción literal de la frase quechua: *apiñoccto*; esta expresión, en el contexto quechua, es una construcción metafórica que significa torpeza o desinteligencia.

El *tratanakuy* o insulto es una costumbre andina que aún se practica en las festividades de San Juan Bautista, por ejemplo, en el aniversario del distrito de San Juan Bautista (Ayacucho) aún es posible observar esta práctica discursiva en la víspera de 24 de junio de cada año.

Ahora veamos la segunda interrogación: ¿por qué causa risa la lectura de HPA en el lector? En principio, esta singular obra está dirigida al lector bilingüe (quechua-castellano) que comprenda el significado denotativo y los sentidos figurados de ambas lenguas. De modo que este lector, sin mucho esfuerzo, interpreta los mecanismos textuales y aprehende los sentidos imaginados de manera objetiva. Dado que «[...] cada enunciado de la vida cotidiana es un entimema socialmente objetivo. Es una especie de palabra clave que sólo conocen los que pertenecen a un mismo horizonte social» (Bajtín, 1997: 116). En este sentido, en el proceso de cognición, el lector real de la época percibió a los personajes simbolizados en la obra como seres identificables en la ficción a partir del marco referencial: la realidad, puesto que estos sujetos están configurados como objetos de burla para provocar la risa ambivalente en el lector, una risa llena de humor como también burlona y sarcástica. Para ilustrar mejor esta afirmación, reproducimos el siguiente fragmento:

Para extenderle mi poder, recordé a mi colega y antiguo camarada Pepe Serna. Salí a buscarlo y pronto dí con la placa donde se leía “José La Serna, Notario Público”. Antes era José Serna, a secas, y de Notario, su “La” se había aumentado “La” ninta yaparccocuscca [sic] (49).

Aquí el narrador posiblemente aluda a la familia «Serna» que en Andahuaylas es conocida. Pero en la imaginación del personaje narrador se proyecta una burla al agregarle el artículo «La» al apellido Serna. Obviamente, la expresión “*La*” *ninta yaparccocuscca* –cuya traducción al español que el propio autor hace es «su “La” se había aumentado»– es sarcástica porque connota, por lo menos, dos significados: (a) el notario se hizo aumentar el tamaño de su pene; (b) el notario habría añadido el artículo «La» a su apellido paterno, supuestamente, para demostrar su descendencia de una familia española. Sin duda, dichos significados son interpretaciones ambiguas, por lo mismo, risibles. El segundo significado, además, revela un problema de tipo cultural e ideológico, es decir, el prejuicio de superioridad de la cultura hispana respecto de la cultura autóctona. Pues, el sentimiento de superioridad, un problema racial y cultural, desde la llegada de los españoles, ha sido y es evidente no sólo en el horizonte andino, sino también en la sociedad peruana en general. Muestra de esto, en la historia peruana, no hubo un presidente cuyo apellido haya sido Quispe, Mamani, por ejemplo.

## **2. Las huellas de la ironía y del humor**

Sin lugar a dudas, en el cuerpo textual de HPA se halla, de un modo u otro, el enfoque irónico y humorístico. En principio, la ironía y el humor están asociados a los conceptos nucleares de dialogía y carnavalización de Bajtín. Así, los elementos narrativos como personajes, espacio geográfico, hechos y creencias son exteriorizados, con frecuencia, con propósitos irónicos y humorísticos. En este sentido, el juicio de Helena Fidalgo, con respecto a la visión de Bajtín sobre el asunto, resulta esclarecedor:

Dentro del desarrollo del concepto de dialogismo, las reflexiones de Bajtín respecto de la ironía son la base para considerar este mecanismo como un tipo peculiar de inte-

racción entre lenguajes; ironías y parodia constituyen la forma más evidente y transparente de dialogismo y la primera manifestación de la dialogía en la literatura (Fidalgo, 1994: 253).

La marca irónica y humorística en HPA es evidente, variada, sutil y a veces hasta mordaz. Está mimetizada como una huella en el doble tejido discursivo (quechua-español), haciendo que se originen varios sentidos excéntricos, pero sobreentendidos por el lector bicultural del espacio hermenéutico del autor. Estos sentidos insólitos se producen básicamente por la transcripción literal del castellano al quechua y viceversa. En esta operación lingüística se filtran la ironía, el humor y la risa poniendo en cuestión el lenguaje monológico y oficial, como notaremos en la siguiente cita:

- Aledaida querida?
- ¿Sardaniel aborrecido?
- ¿Qué haces allí que no te recoges a tu casa en tantos días? Para broma, basta, vámonos.
- ¿Broma? ¿Eso llamas tú broma? “Cada noche me estoy mandando hacer” (zapatutam rurachicuchcani).
- Y qué son de tus calzados que estaban casi nuevos?
- ¿Qué calzados nuevos he tenido yo? [...] (62).

Como se observa, el narrador-personaje solicita a Aledaida en tono irónico, no exento de ternura, a que abandone la casa donde está refugiada y que deje de hacer broma. Pero, ella responde aún con más carga irónica y humor: «¿Broma? [...] “Cada noche me estoy mandando hacer”», y este segmento lingüístico es una traducción literal de la expresión quechua: (*zapatutam rurachicuchcani*), que aparece escrita entre paréntesis. Asimismo este enunciado ofrece doble lectura: por un lado, Aledaida mandaba hacer zapatos, hecho que no es cierto porque la expresión es ambigua; por otro lado, tenía relaciones sexuales todas las

noches con el policía Cornelio Vergara, el supuesto rival pasional de Huámbur. Esto se sobreentiende por el proceso de contextualización verbal y extraverbal. Porque el vocablo «*zapatutam*» es una palabra híbrida y aglutinada, de estructura quechua que alude al acto sexual («cada noche») y nada tiene que ver con hacer mandar zapatos. Por eso, más adelante, Sardaniel Huámbur Lordigo manifiesta una actitud irónica bastante áspera al no poder rescatar a Aledaida y, al verse desairado, expresa:

– Que tal insolencia de esta mujer “dos tracero” (iscay siqui), “picante uma” (hayacc uma). Sal de allí y vámonos, o te rompo las costillas (62).

En la construcción discursiva, el autor utiliza ingeniosamente el juego de palabras como recurso en el marco de la libre invención narrativa. En este caso, el creador es el sujeto discursivo que edifica la totalidad de la obra, entendiéndose ésta como enunciado. De modo que al creador le pertenece el artificio del juego de palabras y la selección de voces con propósitos irónicos. Al respecto, Wayne Booth, en su *Retórica de la ironía* explica que

Los juegos de palabras de todas las clases están próximos a la ironía en cuanto que buscan una reconstrucción; todos ellos son más o menos encubiertos y la mayoría de ellos dan lugar a interpretaciones rigurosamente limitados o locales (1989: 55).

El inspirado juego de palabras en HPA es palmario; se constata con mayor detalle en la construcción poética, en cuyos versos está objetivizado a través de iteración silábica y fónica de la palabra al final del verso, con la que se logra una forzada rima perfecta. Aquí algunas muestras:

Mi querida mama usta,  
 ñusta,  
 devuelve el tongo,  
 diptongo;  
 en pago de este servicio,  
 novicio;  
 cada día traeré clientela,  
 entretela,  
 [.....]  
 “acacau tinaja”,  
 sonaja,  
 bebiendo la rica chicha,  
 salchicha;  
 [.....]  
 pero yo amo nucho,  
 Ayacucho,  
 [.....]  
 Sardaniel Huámbar Lordigo,  
 digo,  
 y no me arrepiento,  
 miento (59-60).

Estos versos han sido compuestos por Huámbar bajo el título de «“Acacau Tinaja”» para «mama Usta» (vendedora de chicha de jora), con quien ha contraído una deuda por la pérdida de un cántaro de chicha. Por este débito, el tongo de Huámbar fue retenido por la comerciante. Sin embargo, ésta ofrece condonarle el adeudo y devolverle el tongo a cambio de que componga versos para ella. En esta construcción, los juegos de palabras son formas peculiares de interacción entre el lenguaje y la realidad.

De esta manera, en todo el proceso lingüístico está acuñada la imagen irónica, porque «[...] el hablante irónico no sólo quiere decir lo contrario de lo que dice, sino que quiere decir muchas cosas a la vez: presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo

menos dos maneras alternativas de considerar un objeto [...]» (Reyes, 1990: 139). En efecto, el narrador básico enuncia en estos versos más de un sentido, ya que encadena diálogos ambivalentes con sus interlocutores. De ahí que la risa ambivalente está impresa en la voz del narrador-personaje, sobre todo, cuando éste demuestra vanidad de poetaastro; sin embargo, desde la perspectiva del sujeto de discurso es «poetaastro» (buen poeta), pero desde la función del objeto de discurso, mal poeta. En consecuencia, en la obra de J. José Flores no hay una sola expresión, una sola voz, una sola entonación, sino una visión plural.

### **3. La parodia como sosia y destronamiento**

Para Bajtín es evidente que la literatura carnavalizada recibe el influjo del folklore carnavalesco. Por ello, la literatura vislumbra en grado diverso la imagen carnavalesca del mundo. Esta figuración se encontraría impregnada en los géneros cómico-serios que constituyen una muestra de esta literatura. De ahí que uno de los rasgos de estos géneros viene a ser la premeditada hilvanación de la heterogeneidad de estilos y voces. Desde luego, estos géneros cómico-serios se caracteriza por

la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodia de los géneros, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana, aparece ya un bilingüismo directo), aparecen diversas máscaras para el autor (Bajtín, 1993: 153).

Todos estos géneros discursivos consignados por Bajtín constituyen los componentes particulares de la literatura carnavalizada. Obviamente, los géneros discursivos como recursos na-

rrativos en HPA son reales y están instituidos excéntricamente. Entre ellos, los géneros intercalados son las cartas, discursos, recursos, testamentos, adivinanzas, poesías, dialectos regionales, bilingüismo, etc.; y se caracterizan por la estructuración mixta: prosa y verso. Esta arbitrariedad escritural está expuesta con diferentes grados de parodia y objetividad. Ahora bien, el recurso paródico está fijado por el autor como una sosia que suplanta a los personajes, ubicándolos en un «mundo al revés», y cuando este remedo es meditado sobre los personajes se materializa en forma irónica (Marchece y Forradellas, 1992: 311). En este caso, J. José Flores se vale de este elemento paródico no sólo para reproducir y destronar, sino también para criticar y burlarse de los aspectos físicos y de los hechos de ciertos personajes reales que fueron sus eventuales enemigos y rivales pasionales.

Estos personajes parodiados están encubiertos con expresiva singularidad; entre ellos un cura libidino y beodo, un hacendado de vida tradicional, un empleado corrupto, un pésimo policía «machista» y una mujer con la imagen «carnavalizada». Por eso, el recurso paródico utilizado por el autor radica en que los personajes expuestos son imaginados ridículamente como autoridades con altos «valores morales», a pesar de que poseen conductas censurables, como la lujuria, el engaño, la extorsión, el abuso, la explotación, etc. Consecuentemente, estas conductas son ridiculizadas mediante la exaltación de sus actos en cuestión.

Hemos señalado que en HPA coexisten dos idiomas: el castellano y el quechua. Desde esta ubicación lingüística, los personajes se desplazan idiomáticamente en un plano dual, uno que refracta a efecto la parodia y el que es objeto de ésta. Por ello, en el proceso dialógico, algunos personajes demuestran ser bilingües subordinados, otros, bilingües coordinados.

A continuación reproducimos algunas muestras de parodia de géneros discursivos intercalados:

## Discurso en verso:

Señores, señoras y señoritas,  
 escúchenme un par de horitas;  
 esta es una fiesta de gala,  
 señor doctor Yayala [...]
 [.....]  
 cedamos al señor cura,  
 cemental de sangre pura,  
 para que, con perseverancia tal,  
 las enseñe la sana moral [...] (14).

## Carta de Huámbar:

“Traposacasa”, enero 4 de 1898.  
 Señorita Aledaida Pitorrez,  
 “pescuezopuñete” – Talavera.  
 Mi adorada negrita y cada vez  
 más amada con pasión verdadera [...]
 [.....]  
 Sardaniel Huámbar Lordigo (33-35).

## Discurso en prosa:

Después de poner en sus immaculados pies, el presente de mi  
 rendimiento y humildad, le dije más o menos lo siguiente:  
 –Ilustrísimo, Reverendísimo, Beatísimo y Sapientísimo Mon-  
 señor Doctor, Obispo; Santo Varón, Alta Dignidad de la  
 Diócesis, Magnánimo Prelado de ejecutoriado Altruismo y  
 Filantropía, Pastor infatigable de humildes y convencidas  
 ovejas (48-49).

## Testamento:

En el nombre del Padre, en el apellido del Hijo  
 y en el apodo del Espíritu Santo, amén.  
 [...] Item declaro, que soy católico, apostólico y romá-  
 nico; romano me suena mal, porque no soy de Roma ni  
 gato tampoco [...] (68).

Recurso en verso:

Señor Coronel Prefecto.  
 Sardaniel Huámbra Lordigo,  
 como el más respetuoso insecto,  
 A Ud. me presento y digo:  
 [...] Digo mal; Manolo Asnovil Yayala,  
 que de Presbítero, cura, sacerdote,  
 Párroco, clérigo o monigote,  
 fué siempre para mujeres una bala; [...] (69).

La presencia heterogénea de los géneros intercalados demuestra los tonos y estilos plurales que contravienen a la visión unitaria de los modelos clásicos de la novelística. A partir de la singular disposición literaria, el autor toma distancia creativamente de la práctica literaria tradicional, y, distanciándose de ésta, explora su imaginación artística basada en la arbitraria inventiva escritural. Y a través de esta estrategia literaria, ha logrado mofarse y desdeñar la imagen de todas las autoridades del contexto regional y, de modo particular, de los personajes de la iglesia. Consecuentemente, J. José Flores concretiza la obra HPA con doble objetivo: para reflejar su opción espiritual e ideológica de hacendado «sin igual» y para legar una herencia artístico-cultural a los lectores.

Ahora explicaremos brevemente la inserción de los géneros. Los discursos y el recurso (solicitud) constituidos en prosa y verso son desbordantes por el uso de los adjetivos hiperbólicos en una aparente reverencia; sin embargo, en este gesto venerativo subyace la actitud anticlerical:

cedamos al señor cura,  
 cemental de sangre pura,  
 para que, con perseverancia tal,  
 las enseñe la sana moral [...] (14).  
 Párroco, clérigo o monigote,

fué siempre para mujeres una bala; [...] (69).  
Pastor infatigable de humildes y convencidas ovejas (49).

En estos enunciados, opera una evidente parodia de destro-namiento de los personajes de la iglesia (cura Yayala y obispo de Ayacucho). De otra parte, los discursos epistolares en versos de Huámbur y de Adelaida ofrecen sentidos paródicos desde la trans-gresión de los nombres de los lugares y de los escenarios geográ-ficos. Así, la rotulación de las cartas en prosa y verso están teji-dos con el cuidado rítmico y la rima perfecta. En efecto, para lograr tal texto, el personaje narrador (Huámbur) hace un des-pliegue de su destreza poética. En cambio, en el discurso de Aledaida se destaca la imagen diglósica de un sujeto bilingüe incipiente y subordinado. El discurso diglósico de ella produce una risa burlona como también lacerante.

En la obra, además del aspecto literario, el uso incipiente del español –con interferencias léxicas, fonéticas y sintácticas por el hablante de la lengua materna quechua– no sólo es con objeto de burla, sino también con la finalidad de sanción psicológico-social. Esta situación tiene que ver con el fenómeno de la migra-ción de las provincias –básicamente del campesino sin instruc-ción educativa– a la capital de la República: Lima. En este pro-ceso ha quedado revelado el problema de identidad lingüística y cultural, el contraste entre el castellano y el quechua, o entre la costa y la sierra, problemas que son parte del conflicto dual de la realidad nacional.

Finalmente, el discurso testamental de evidente imagen car-nalesca, de SHL, parodia a un testamento de «Ño Carnava-lón» que se lee en las fiestas carnestolendas andinas. En esta memoria final, el narrador-personaje (Huámbur) expone una marcada irreverencia anticlerical, poniendo en tela de juicio las expresiones canónicas de la religión católica y la imagen sacerdotal.

#### 4. Las figuras picarescas

Los personajes contruidos en HPA son imágenes parodiadas a ciertos sujetos históricos del espacio andino, con sentidos de remedo, burla y destronamiento. En el uso de este recurso paródico subsiste otras figuras risibles provenientes de las tradiciones populares. En este mismo sentido, Medrano observa los postulados de Bajtín y expresa que «para el crítico ruso existen tres figuras cómicas, extraídas del folklore popular, que constituyen uno de los principales vehículos del estilo paródico: el pícaro, el bufón y el loco» (Medrano, 1994: 327). La coexistencia de estas tres figuras es visible en la constitución discursiva de HPA. En particular, estudiaremos la estampa picaresca porque este rasgo constituye un fundamento relevante en la estrategia discursiva de HPA.

Indudablemente, esta novela solitaria adopta ciertas estrategias narrativas de una novela picaresca. En la disposición narrativa, se constata una suma de reminiscencias autobiográficas, focalizadas en primera persona, que permite transfigurar al narrador en el actor de los sucesos que narra. Precisamente, Sardaniel Huámbur Lordigo narra retrospectivamente su historia íntima; para tal efecto, construye su narratario explícito: Burdoloza Tuertone, quien ejecuta la escritura mientras beben «aguardiente de contrabando» en una noche de confianza. Estos personajes están enmascarados a través de un mecanismo de yuxtaposición de dos códigos lingüísticos en la escritura. La yuxtaposición lingüística responde a que el autor de la voz narrativa (Sardaniel Huámbur Lordigo) posee competencia lingüística bilingüe: quechua-castellano, que le permite conocer ampliamente la vida de los personajes representados, el horizonte cultural, social, geográfico y la cosmovisión andina.

Respecto a lo picaresco, cabe destacar el estudio del profesor Tenorio, quien particulariza y afirma de la naturaleza y las técnicas narrativas utilizadas en HPA:

Se trata de una novela picaresca contemporánea diglósica. Lo picaresco es incuestionable por cuanto resume la reunión de una serie de episodios protagonizados por un mismo personaje, técnica aditiva (relato encadenado), en la sintaxis narrativa. [...] la focalización se efectúa en primera persona, como en «El lazarillo...» y otras obras de su género (1998: 80).

Obviamente, concordamos con las características señaladas. Pero, debemos observar que, desde la noción dialógica, el planteamiento de Tenorio es cuestionable o discutible, porque lo picaresco constituye una de las figuras cómicas, y es una de las vías del estilo paródico como advierte Bajtín. De modo que lo picaresco es un rasgo evidente en HPA, de esto no cabe duda; pero que sea una novela picaresca, no. Hemos señalado que HPA tiene la disposición de la novela picaresca por su rasgo autobiográfico. Pero, ¿HPA es copia de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*? Pues bien, trataremos de responder a esta observación señalando que:

cada literatura presenta una configuración genérica singular, y las diferentes formas que la constituyen tienen rasgos propios que no se encuentran en las formas que, por otra parte, y de manera muy general, pueden corresponder a ellas en otra literatura (García Méndez, s.f.: 11).

En efecto, HPA ofrece una morfología peculiar en los niveles narrativos y las secuencias semánticas por la exposición plural de la realidad histórico-social y lingüística, aprehendida en un tiempo y un espacio geográfico reales. Esta morfología obedece a una visión pragmática del autor real, de comunicar y difundir irreverentes ataques, desdenes y burlas a sus oponentes, desde una postura del sujeto bilingüe. Por esta consideración morfológica, HPA es una figura solitaria por su naturaleza atípica en el

imaginario de la producción literaria nacional del siglo XX. Y este texto impar no es ninguna imagen imitativa de la novela picaresca española *Lazarillo de Tormes* u otras similares. Sin embargo, HPA contiene múltiples facetas con elementos y rasgos varios, por ejemplo, el retrato picaresco del narrador-personaje Huámbur y otros rasgos narrativos de la novela picaresca, como observamos en las siguientes citas:

Narrador autobiográfico:

Voy a narrarte mi historia íntima, mi querido Tuertone [...] – Yo escribiré, Sardaniel, con el ojo sano y con el malogrado te miraré todas las veces que me brindes una copa, que espero sea a menudo (7).

Visión realista de la historia:

Era la gran fiesta de la Virgen Candelaria, el 2 de febrero del año 1898, en mi pueblo “Mojadobamba” (Occobamba), con corrida de toros, repique de campanas y procesión [...] (7).

Faceta indigente del narrador pícaro:

Esa vez yo era tan pobre, que por dinero estuve “ladrón de inculpar” (sua tumpana) (9).

Castrador y mayordomo:

Yo gozaba de gran nombradía como castrador y me ocupaban todos (23).

Un buen día amaneció malhumorado mi patrón y armó líos por un huevo que era de una gallina fina “su mentira” (llullan), que estando a mi cargo desapareció, terminando por despedirme (24).

Vecino principal y poderoso:

Sepan cuantos esta carta vieren y no vieren, como yó y nó como cualquiera, Sardaniel Huámbur Lordigo, vecino

principal y poderoso y único de “Mojadobamba”, Provincia de Andahuaylas, Departamento de “Ricohablador” [...] (68).

Poeta egocéntrico:

Podía haber escrito poemas estupendos, para las mejores revistas del mundo y para las mentalidades más exigentes, si hubiese tenido papel y tinta (32).

Nadie sabe lo que soy yó, pero eso nada me importa. Mis triunfos de lírida selecto están en los corazones femeniles (40).

Intérprete de huayno bilingüe:

“Que cuculí es este cuculí,  
en nones pescueso con dos buches  
su pico arrancado,  
su cabeza rajada.

(Ima cuculin cay cuculi,  
chullalla cuncanpi iscay uytoyocc,  
picon chiptiscca,  
uman chitccascca) (17).

El procedimiento narrativo autobiográfico (yo) en HPA implica la contemplación y simbolización del mundo andino desde la perspectiva del narrador. El autor para tal proyecto construyó un narrador-personaje (Sardaniel Huámbar Lordigo) y su narratario interno (Burdoloza Tuertone); ambos personajes son enmascarados y parodiados. El narrador protagoniza bajo la faceta de pícaro, por otro lado, la pretensión realista del autor es axiomática, si ubicamos el texto en el contexto histórico en el que fue escrito. El autor tiene pretensión realista porque aspira a reflejar, de un modo objetivo, a partir de un acontecimiento real como la fiesta costumbrista andina: La Virgen Candelaria, celebrada en un espacio-temporal concreto. Sin embargo, HPA no es picaresca ni la impronta de *Lazarillo de Tormes*, puesto que el

narrador-personaje es un protagonista de múltiples facetas: de origen pobre, de oficio castrador, mayordomo de hacienda, y a la vez vecino «principal y poderoso» y no «cualquiera». Asimismo, es poeta culto con pretensión universal; compone huaynos de naturaleza bilingüe y de diversos tonos: burlesco, satírico y romántico. Además, es astuto, hábil, viajero contumaz, conocedor de pueblos, costumbres y recursos naturales; como astuto, se vale de todo tipo de artificios para sobreponerse frente a las adversidades. Pero, como tal, no encarna heroísmo o ideal alguno, salvo críticas, burlas y desdenes.

Por tanto, en HPA hay una variada estrategia narrativa elaborada por un narrador-personaje de imagen múltiple. En esa estrategia, la ironía, el humor, la parodia y lo picaresco constituyen los recursos para la construcción de la risa ambivalente a lo largo de todo el relato.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail (1988): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- (1993): *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- (1997): *Hacia una filosofía del acto ético de los borradores y otros escritos*, Puerto Rico, Anthropos.
- Colombres, Adolfo (1997): *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Martín-Barbero, Jesús (2003): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Koestler, Arthur (1975): «Por qué reímos», en *Facetas*, 8, Washington, D.C.

- Ochoa, Vidal (1989): *Celajes de Andabuaylas*, Lima, Propaceb.
- Flores, J. José (1933): *Huámbur Poetastro Acacau-tinaja*, Lima, Rímac.
- Flores, Jorge (1989): «Palmada», en *Apurímac*, II, Lima, Atlántida, pp. 478-519.
- Fidalgo, Helena (1994): «Humor e ironía en la escritura autobiográfica de Román Carnicer según la teoría de Bajtín», en José Romera Castillo *et al*, eds., *Actas del cuarto Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED.
- Booth, Wayne (1989): *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- Reyes, Graciela (1990): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos.
- Marchece, Angelo y Joaquín Forradellas (1993): *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Medrano, Isabel (1994): «Apuntes para una lectura bajtiniana de Jonathan Wild», en José Romera Castillo *et al*, ed., *Actas del IV Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED.
- García, Javier (1987): «Por una escucha Bajtiniana de la novela latinoamericana», en *Revista Casa de las Américas*, N° 164.
- Tenorio, Víctor (1998): *Tradiciones de Huamanga. Estudio de «Huámbur ...»*, Ayacucho, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.