

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIDAD DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN

PROGRAMA: LITERATURA

ÁREA: HUMANIDADES



TÍTULO: LAS CANCIONES CONTESTATARIAS EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*: LA POÉTICA POPULAR DE RESISTENCIA SOCIAL

RESPONSABLE: FEDERICO ALTAMIRANO FLORES

COLABORADORES: EST. GABRIEL DE LA CRUZ ESPINOZA Y HELEN GREENDY ACEVEDO RAMÍREZ

TIPO DE INVESTIGACIÓN: AUSPICIADA

AYACUCHO-PERÚ

2015

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	3
II. REVISIÓN DE LA LITERATURA	9
2.1. Las nociones de <i>representación e identidad</i> en la música	9
2.2. La hegemonía cultural	10
2.3. La literatura como producto ideológico	12
2.4. El motín como una pulsión discursiva	13
2.5. Función de la música y del canto en el motín	14
2.6. Las canciones quechuas	19
2.7. El poder de la resistencia social	20
2.8. El motín: represión y resistencia	24
III. METODOLOGÍA	26
3.1. Paradigma naturalista o interpretativo	26
3.2. Metodología cualitativa	28
3.3. Método documental	29
3.4. Instrumentos de investigación documental	31
3.5. El fichaje	32
3.6. Técnicas de análisis e interpretación de los documentos	33
3.7. Población	34
3.8. Muestra	34
3.9. Unidades de análisis	34
3.10. Las categorías	36
IV. RESULTADOS	37
4.1. Las canciones populares contestatarias: nueva estrategia de resistencia simbólica	37
4.2. El insulto: arma de resistencia de las mujeres rebeldes	39
4.3. La retórica del insulto en las canciones subversivas: la metáfora escatológica del excremento	41
4.3.1. Metáforas del excremento vegetal	43
4.3.2. Metáforas del excremento animal	44
4.4. El efecto del insulto: la risa	48
V. DISCUSIÓN	53
VI. CONCLUSIONES	56
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

RESUMEN

Considerando la "literatura como un discurso social" (Fowler, 1988) que, de modo estético, representa los problemas sociales y culturales de una determinada sociedad y época, la presente investigación tiene el objetivo de analizar las canciones contestatarias creadas por los mestizos de Abancay en medio del conflicto social en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Para comprender la existencia de las canciones en la novela, desentrañamos cuatro temas esenciales: la causa de la creación de las canciones subversivas, la función social que las canciones cumplen en la lucha, los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones contestatarias y el efecto emotivo del insulto. El diseño de la investigación se construye conforme con los principios del paradigma cualitativo. La metodología aplicada es investigación documental porque se utiliza la novela como estético verbal. El corpus de estudio está constituido por las canciones contestatarias de la obra. Los resultados del estudio señalan que las canciones contestatarias constituyen la poética popular de resistencia simbólica contra la represión violenta del Estado. Pues ellas son creadas como nueva estrategia verbal para enfrentar la agresión física y psicológica. Las mestizas rebeldes son incapaces de recurrir a la violencia física para pelear con los agentes armados del Estado, por ello, apelan a la única arma natural de la que dispone el hombre: la violencia verbal. En conclusión, el análisis revela que las canciones subversivas son insultos grotescos con efectos destructivos y que sirven como armas de defensa y de ataque al mismo tiempo. Las canciones, mediante las metáforas del excremento, expresan insultos escatológicos que provocan, por un lado, la humillación de los militares y, por el otro, la risa burlesca del pueblo mestizo; organizan y vehiculizan la ideología de resistencia.

I. INTRODUCCIÓN

Cornejo Polar explica que las “rebeldes [chicheras] sólo tienen sus palabras para defenderse y a ellas se aferran [...]. El escarmiento, aunque destruye totalmente la rebelión, no aniquila el sustrato de la rebeldía, su raíz en el coraje del pueblo, en el conocimiento del poder colectivo. *Los insultos de las mujeres son el emblema de la rebeldía no domada*” (1997: 121, la cursiva es nuestra). Los insultos constituyen la esencia de la poética social de resistencia de las mestizas de Huanupata. De tal modo, el problema central de la investigación es el siguiente: ¿Cómo es la estética de la poética popular de resistencia social de las mestizas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas? La presente investigación pretende responder esta cuestión desde la perspectiva del análisis crítico del discurso.

Siguiendo a Wodak (2003), Meyer (2003), Fairclough (2003) y Fairclough y Wodak (2000), consideramos el ACD como marco perspectiva teórica, porque reúne el análisis social y lingüístico en un solo marco explicativo, en tanto que explora la tensión entre los dos lados del uso lingüístico: el de estar constituido socialmente y el de ser socialmente constituido. En este sentido, el ACD explora sistemáticamente las relaciones opacas entre (a) las prácticas discursivas y (b) las estructuras, procesos y relaciones sociales y culturales, con el fin de describir cómo esas prácticas, relaciones y procesos surgen y son establecidos por las relaciones de poder, y, también, con el objetivo de investigar cómo la opacidad de las relaciones entre el discurso y la sociedad asegura el poder y la hegemonía (Fairclough, 2008: 174). Las relaciones entre discurso, ideología y poder son más ambiguas para todos los sujetos involucrados en las prácticas sociales. Por ello, el «ACD se propone lograr que estos aspectos opacos del discurso se vuelvan más transparentes» ante las personas (Fairclough y Wodak, 2000: 368).

En este estudio aplicaremos algunos elementos del ACD al discurso literario de la referida novela, ya que en ella se representa el mundo discursivamente y se sostienen las relaciones sociales e identitarias también a través del discurso. Sobre todo, para analizar las canciones de protesta del motín, nos valdremos de las herramientas indispensables que nos permitan explicar el papel que cumplen las

canciones de resistencia, por un lado, y, por el otro, los recursos lingüísticos utilizados en la construcción de las canciones. Porque en el discurso del motín no sólo están implicadas las relaciones de poder, la estructura social, las fronteras étnicas, las instituciones del Estado, sino también las ideologías y las manifestaciones culturales.

La razón principal de la elección del tema es comprender los mecanismos estéticos de las canciones de los rebeldes de Abancay. El estudio de este tema puede complementarse muy bien con una investigación sobre el motín que he realizado y he publicado en otro lugar. Pues, Arguedas maneja sistemáticamente un elemento musical en *Los ríos profundos*: las canciones quechuas, especialmente huaynos y qarawis. Varios críticos han destacado que una de las preocupaciones principales de la novela es reflejar el pensamiento y las situaciones del pueblo quechua. Las canciones cumplen una función central en el relato, pues están engranadas dentro del discurso narrativo, a veces en la superficie argumental y otras veces en nivel profundo. Son momentos de alta concentración emocional y artística que cifran significados que toda la narración está obligada a desarrollar extensivamente. La novela representa también la capacidad creativa musical del pueblo. La creatividad musical se pone a prueba cuando el pueblo sufre la represión militar tras el motín de las chicheras, quienes crean canciones para resistir la represión y la violencia oficial. De tal modo, se plantea la necesidad de comprender y explicar la poética popular de resistencia social de los quechuas y mestizos en medio del conflicto social. Las canciones andinas, como elementos culturales, fueron instrumentos de lucha contra los grupos hegemónicos y de cohesión social. De ahí surge la necesidad de comprender la retórica de las canciones y la fuerza combativa de las mismas.

El tema de las canciones quechuas de *Los ríos profundos* ha sido estudiado por varios investigadores (Huamán, 2004, 2006; Rama, 1985, 1987; Polar, 1997; Vásquez, 2002), pero no ninguno de ellos ha estudiado la poética de la resistencia social manifiesta en las canciones de los rebeldes chicheras. Ellos solamente describen los géneros musicales, o las funciones de la música quechua en la novela, o la dimensión musical del texto literario.

El problema central de la investigación es el siguiente: ¿Cómo es la estética de la poética popular de resistencia social de los mestizos en *Los ríos profundos* de José María Arguedas? La presente investigación pretende responder esta cuestión desde la perspectiva del análisis crítico del discurso. Desde esta perspectiva, podemos afirmar

que la poética de resistencia social de las rebeldes chicheras consiste en la construcción de canciones de insulto. El último recurso de lucha en la resistencia de las rebeldes chicheras es la ejecución de canciones que disparan insultos escatológicos contra los militares represores. Ellas no tienen armas bélicas para sostener la revuelta, pero sí tienen la palabra. Por ello, utilizan la palabra literaria para construir canciones contestatarias que hieren y, al mismo tiempo, provocan risa colectiva.

El problema de la investigación está relacionado con el siguiente objetivo general: analizar las canciones contestatarias de las rebeldes chicheras. Este objetivo general implica plantear dos objetivos específicos:

- a) Describir los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones contestatarias.
- b) Explicar el poder combativo de las canciones contestatarias durante la resistencia social.

El presente estudio, considerando la "literatura como discurso social" (Fowler, 1998), tiene por objetivo explicar la capacidad creativa de las rebeldes chicheras de Abancay para resistir la violencia física de los militares tras el fracaso del motín en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas Altamirano. Las rebeldes se ingenian una nueva forma de lucha verbal y musical, por ello crean canciones populares para insultar a los represores y al sistema opresor. Las canciones comunican insultos escatológicos que provocan, por un lado, el encarcelamiento de los músicos y, por el lado, la risa del pueblo.

La metodología empleada en la investigación es la cualitativa. Esta metodología sigue un procedimiento más o menos flexible, explícito y racional por el que la investigación cualitativa puede comprender, interpretar e incluso transformar los fenómenos que estudia. El diseño de la investigación cualitativa es flexible porque se va modificando o rediseñando a medida que la investigación avanza; es decir, el proceso de la investigación no es lineal sino cíclico porque el investigador interactúa con la realidad. Por ello, el contexto y la situación en donde se desarrolla la investigación deben ser descritos detalladamente porque son determinantes para la comprensión de los fenómenos que se estudian.

El método cualitativo más apropiado para analizar las canciones contestatarias de las rebeldes chicheras en la novela *Los ríos profundos* es el documental. La literatura, como construcción estética, exige la interpretación del lector para comprender el mundo representado en forma estética. Por esta razón, el método apropiado es el método

documental. La investigación documental no sólo es una técnica de recolección y validación de información, sino que constituye una de las metodologías que cuenta con particularidades propias en el diseño del proyecto, la obtención de la información, el análisis y la interpretación. "La investigación documental hace de sus fuentes su materia prima básica" (Galeano, 2009). Es un proceso de construcción de conocimientos, un proceso de descubrimiento, de explicación de una realidad que se desconocía. Se procura, en ese sentido, llevar a cabo un trabajo sistemático, objetivo, producto de la lectura, análisis y síntesis de la información producida por otros, para dar origen a una nueva información, con el sello del nuevo autor.

Los resultados del análisis revelan que las canciones contestatarias de la novela son canciones de resistencia porque, mediante el insulto, luchan contra los represores. El insulto es el arma de resistencia de las mujeres rebeldes. El insulto es una violencia verbal; es un acto de habla con el que se agrade, ataca, humilla, denigra a una persona en una situación de conflicto. Los insultos son actos verbales descorteses, puesto que son expresiones que tienen la intención de amenazar o deteriorar la identidad positiva de una persona. El insulto se realiza como sustitución de la acción física ofensiva, "pasa a ser el arma de los que no tienen armas, de los que no tienen poder y se contentan mancillando la lengua" (Zavala, 2007: 72). Los sujetos que enuncian los insultos se ubican en una relación de poder menor en una interacción social donde "el poder se regula por juego de papeles sociales" (Colín, 2011: 445).

Ante la destrucción de la rebelión social de las chicheras, las mujeres mestizas cambian la estrategia de lucha contra los represores del sistema oligárquico. Instauran una resistencia simbólica a través de las canciones populares subversivas para mantener y fortalecer el espíritu de la rebelión iniciada por doña Felipa. Utilizan el arte popular como instrumento de lucha. Las canciones subversivas son tres: el *wayno*, el *jarawi* y el *jaylli*. Estas canciones contestatarias son las manifestaciones artísticas de la cultura popular mestiza de Abancay. Los mestizos, como una clase social muy próxima a los indios, constituyen un grupo social dominado y excluido por los hacendados. Por lo mismo, junto con los indios, forman la clase popular y se enfrentan contra el bloque de poder hegemónico. A diferencia de los indios, ellos no están oprimidos y controlados totalmente por los *señores* de Abancay; más bien, se mantienen libres y conservan sus tradiciones culturales. Por esta razón, "las chicheras orgullosas y agresivas, tenazmente fieles a su tradición y capaces de optar por la rebeldía" son la antítesis de los indios colonos que han perdido la identidad personal (Cornejo Polar, 1997: 124).

Las canciones subversivas son una parte de la música popular de los mestizos, la parte verbal interpretada por un o una cantante. La música, como la combinación armónica ente la melodía instrumental y la voz humana, es la expresión natural del pueblo; por ello, “refleja las intenciones del artista y su posición dentro del campo de la cultura” (Frith, 2003:184). Refleja todo el espíritu y toda la emoción profunda del hombre andino. Por esta razón, representa estéticamente las experiencias sociales y personales de los protagonistas de la resistencia simbólica; puesto que la música es “una práctica *en sí misma* estética, una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales” (2003: 186 -187). Las canciones contestatarias organizan y vehiculizan la ideología de resistencia de los mestizos. Las letras de ellas reflejan el sentimiento y la identidad del grupo para fortalecer la cohesión social y, al mismo tiempo, constituyen una conducta en cuanto se convierte en instrumento de resistencia contra el poder.

Las canciones contestatarias, como armas verbales de lucha, son una pulsión de insultos a los agentes de la represión y persecución. El insulto está construido con el lenguaje escatológico, pues los términos “excremento de llama”, “pedo de mula” y “excremento de vaca” se refieren a las excreciones de animales domesticados. Las expresiones escatológicas de las canciones están relacionadas con las funciones orgánicas del cuerpo animal y con lo que sale de ese cuerpo e implica connotaciones negativas que nos llevan a ocultar estas funciones o a no expresarlas públicamente, por lo que socialmente preferimos expresarlas mediante eufemismos o expresiones alternativas (*orinar y defecar* frente a *mear y cagar*).

II. REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. Las nociones de *representación e identidad* en la música

Las representaciones, que tienen los más diversos soportes, ponen en juego diferentes cuestiones dentro de las cuales encontramos efectivamente la constitución de la identidad de los sujetos representados (y *representantes*, si se nos permite) que pueden o no oír el llamado de la interpelación que dicha representación enuncia. Tenemos aquí una cuestión central: la enunciación o bien, la del lugar desde donde se enuncia. Como dice Hall, "las prácticas de representación siempre implican posiciones desde las cuales hablamos o escribimos: son posiciones de *enunciación*" (Hall, 2010: 349). Al mismo tiempo son posiciones dentro del campo de la cultura, es decir, se enuncia, se representa desde determinado espacio en ese campo. Dentro de esa representación se va constituyendo la identidad, que no es un proceso acabado, producto de algún tipo de esencialismo, sino que se va construyendo constantemente al punto de nunca estar completa *dentro* de la representación misma. De este modo, tenemos un concepto de identidad estratégico y posicional construido de diversas maneras "a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos [...] sujetas a una historización radical y un constante proceso de cambio y transformación (Hall, 2003:17). En esta construcción constante se ponen referidas en juego "cuestiones referidas al uso de recursos de la historia, de la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no "quiénes somos" o "de dónde venimos, sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de las representaciones y no fuera de ella" (Hall, 2003: 17 -18).

Es en continuidad con esas representaciones que se van conformando las identidades, como "puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas" (Hall, 2003:18). En este sentido, también utilizamos el término *identidad* para referirnos "al punto de encuentro entre por un lado, los discursos y las práctica que interpelamos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares, y por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse" (Hall, 2003: 20).

Ahora bien, entre esos discursos y prácticas que intentan interpelarnos encontramos,

entre otros, a la música y sus letras. Es decir que en ellas no sólo hallamos la manera en la que se expresan determinadas experiencias y representaciones, sino que también debemos pensarla como un intento de interpelación mediante el cual determinados sujetos pueden (o no) ir constituyendo su(s) identidad(s).

Un aspecto destacable de esta consideración de la identidad como un proceso siempre en construcción y nunca acabado, ligado a la idea de representación como un lugar dentro del cual se va constituyendo la identidad, es que la *música* puede ser entendida como una experiencia de ese *yo en construcción*, como lo llama Frith (2003). De esta manera, entendemos que *al mismo tiempo* que podemos analizar cómo determinada obra musical “refleja las intenciones del artista y su posición dentro del campo de la cultura, un movimiento epistémico que enriquece la ecuación es el de tratar de entender cómo esa pieza “crea (a la gente), cómo crea y construye una experiencia” (Frith, 2003:184). De esta manera, la música nos ofrece una percepción del yo y de los otros, tanto de lo subjetivo como de lo colectivo.

A lo dicho agregaríamos un aspecto más que consideramos enriquece la teorización sobre la importancia de la música en relación a las identidades y la manera no sólo de expresarla, sino sobre todo de crearla. En este sentido, seguimos el razonamiento de Frith cuando dice que la música, “una práctica *en sí misma* estética, una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales” (2003: 186 -187). Es decir, la música es ese lugar donde se expresan y manifiestan las representaciones dentro de las cuales se constituyen las identidades, y *al mismo tiempo* las expresa mientras las constituye. En este sentido la música tanto revela aspectos sobre las personas que la componen, tocan y crean y sobre el público que la *usa* y *al mismo tiempo* las crea como tales, como una red de identidades.

2.2. La hegemonía cultural

Dentro de la cultura, la marginalidad, si bien permanece en la periferia de la amplia tendencia cultural, nunca ha sido un espacio tan productivo como lo es ahora. Y esto no representa simplemente una apertura por la cual aquellos que están afuera pueden ocupar los espacios dominantes. Es también el resultado de la política cultural de la diferencia, de las luchas sobre la diferencia, de la producción de nuevas identidades, de la aparición de nuevos sujetos en el escenario político y cultural (Hall, 2010: 289).

Es sobre esta característica de la cultura como un lugar de disputa nunca como un todo acabado, que nos centraremos. Creemos que hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o a la dominación pura, no es nunca un juego cultural en el que la suma deba ser cero; se refiere siempre a los cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura, acerca de cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no tanto salir de él (Hall, 2010: 289). En este sentido consideramos de gran importancia los “pequeños espacios que puedan ganarse en esta lucha, ya que de una manera u otra, (re)configuran las disposiciones del poder, inclinando la balanza hacia cierto lado, manifestando en distintos grados algún tipo de diferencia, de novedad, por muy limitados que sean. Claro que lo que suele suceder, por la general disposición del campo de la cultura, es decir, por la dominación cultural y la hegemonía que mantienen las industrias culturales, es que *inclusive* esos pequeños espacios estén regulados y custodiados. De todos modos, si bien lo que muchas veces “reemplaza la invisibilidad es cierta clase de visibilidad cuidadosamente segregada, regulada” consideramos que el hecho de nombrarlo simplemente no ayuda (Hall, 2010: 290) a su entendimiento y comprensión, sino más bien debemos hacer eje en esa diferencia que se está marcando, en esa alternativa, en cómo eso afecta la (desigual) disposición de fuerzas dentro del campo de la cultura. Investidas dentro de ese contexto más general del cual también ellas forman parte, se lo quiera o no, y del cual no se puede escapar las distintas manifestaciones que se ponen en juego dentro del ámbito de la cultura, más allá de las intenciones de sus ejecutores y productores, terminan muchas veces transformándose en mercancías y de ese modo entrando de lleno en “los circuitos de la tecnología y el capital”. Coincidimos con Hall cuando dice respecto de esta relación que se establece entre la representación de determinadas experiencias y lo que podríamos llamar el “c circuito comercial”:

Lo material y las experiencias construyen su propia red en este espacio de homogeneización donde el proceso es despiadadamente estereotipado y formulaico. Se enraíza en la experiencia popular y está al mismo tiempo disponible para la expropiación. Es mi intención afirmar que esto es necesario e inevitable (Hall, 2010: 291).

“Necesario e inevitable” destaca Hall a que esto es así ya que la cultura misma es un espacio netamente contradictorio, en donde siempre hay posiciones para ganar (y por lo tanto también para perder) y en donde se ponen en juego contradictoriamente representaciones, expresividades, oralidades que permiten la aparición “dentro de los

modos mezclados y contradictorios de hasta algunas tendencias principales de cultura popular, de elementos de un discurso que es diferente... de otras formas de vida y otras representaciones de tradiciones (Hall, 2010: 292). En esos terrenos de lucha se mezclan y se contradicen, se tensan y se relajan diferentes configuraciones identitarias. No obstante, no es el lugar donde se da la verdad de nuestra experiencia, sino por el contrario, es "donde descubrimos y jugamos con la identificación de nosotros mismos, donde somos imaginados, donde somos representados (Hall, 2010: 296). Precisamente es por esto que vale la pena dar pelea por esas representaciones en el terreno cultural.

2.3. La literatura como producto ideológico

Bajtín (1994: 46), desde la poética social, ve a la literatura, entre otros productos, como un producto ideológico que representa el entorno material y social del hombre. En este sentido, Bajtín es muy claro cuando sostiene que

La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan sólo de estas obras. Estas estructuras, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su "contenido" refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su "contenido" la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte (1994: 60).

La literatura refleja en su contenido horizontes ideológicos ajenos (como la cognición, política, ética, religión, etc.). Pero la literatura, al reflejar los signos de las otras esferas ideológicas, crea nuevas formas de expresión, nuevos signos de comunicación ideológica. De tal modo, según Bajtín, las obras literarias, como nuevos signos, «se convierten en parte objetiva de la realidad social que rodea al hombre. Al reflejar algo que se encuentra fuera de ellas, las obras literarias se vuelven, al mismo tiempo, valores en sí mismas y fenómenos singulares del medio ideológico» (1994: 61). Es decir, los textos literarios, al reflejar los diversos fenómenos ideológicos, se traducen en un medio ideológico, que permite a la conciencia humana adentrarse en el mundo del conocimiento y en la comprensión de la realidad socioeconómica y natural. Un extraordinario ejemplo de este fenómeno ideológico es la novela *Los ríos profundos*.

A la luz de la cita anterior y de las explicaciones ya referidas, podemos decir que la novela *Los ríos profundos* es un producto ideológico que refracta todas las formas ideológicas existentes en el espacio andino de la época; es parte de la realidad social y material del hombre andino de la primera mitad del siglo XX y, por lo mismo, constituye la materialización de un horizonte ideológico del momento. Además, en el sentido bajtiniano, es una palabra materialmente existente, «como palabra dicha, escrita, impresa, transmitida en voz baja al oído ajeno, pensada mediante el habla interna» (Bajtín, 1994: 48). Por ello, en la obra, podemos percibir los horizontes ideológicos de los hacendados, colonos, mestizos, curas, etc., que denotan la existencia de varias verdades contradictorias y varios objetivos divergentes ideológicamente.

A la consideración del texto literario como producto y medio ideológico, es fundamental añadir las ideas de Voloshinov. Voloshinov plantea que toda palabra o discurso lleva un sello ideológico. Por ello, examina la ideología como problema del *discurso*, o como inscripciones del poder social del lenguaje, puesto que, para él, «la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia» (Voloshinov, 1976: 24). En este sentido, según el autor, la realidad de la palabra está totalmente absorbida por su función de signo, ya que el signo, por su naturaleza, refleja y refracta otra realidad ajena a sí mismo. Una palabra, por su misma función, es el medio más natural y sensible de la comunicación social. En suma,

Este poder indicador y representativo de la palabra como fenómeno ideológico, así como la excepcional especificidad de su estructura semiótica, constituirían ya razones suficientes para colocar la palabra en una posición de privilegio en el estudio de las ideologías. Precisamente, la palabra presenta la materia más reveladora de las formas ideológicas generales básicas de la comunicación semiótica [como la literaria] (Voloshinov, 1976: 25).

2.4. El motín como una pulsión discursiva

Sobre la base del concepto motín como una pulsión social, podemos construir la noción de pulsión discursiva. Para ello, realizaremos dos operaciones conceptuales: (a) comprensión del término *pulsión*; (b) ensayo de una definición transitoria de la pulsión discursiva.

Las definiciones de pulsión son muy complejas. Sin embargo, la definición y la caracterización hechas por Fedida (1979) nos parecen más operativas para nuestro propósito. Para Fedida, la pulsión es un impulso producido por una fuerza que implica una energía. Y, «la pulsión se caracteriza por un impulso (carga energética) que tiene su origen en la excitación corporal; la meta es resolver la tensión, presente en la fuerza pulsional, mediante el objeto gracias al cual se obtiene satisfacción» (Fedida, 1979: 144).

Las ideas de Fedida podemos extenderlas para explicar nuestro tema. De tal modo, a la luz de esta concepción, entendemos el motín como una pulsión social producida por una fuerza energética: la ideología que, en el plano social, pulsiona discursos con el fin de resolver la tensión. Y los discursos, naturalmente, constituyen el objeto o el medio por el cual se obtiene la satisfacción de enunciar «los contenidos reprimidos» por la acción de la represión (Laplanche y Pontalis, 1971: 200). La fuente de los discursos es una tensión ideológica que podría entenderse como una excitación corporal en el inconsciente colectivo, porque la ideología pertenece a la región inconsciente del sujeto. En este sentido, Althusser es muy claro cuando sostiene que la ideología «es profundamente *inconsciente*, aun cuando se presenta como una forma reflexiva [...] se impone como *estructuras* a la inmensa mayoría de los hombres sin pasar por su conciencia» (citado en Castilla del Pino, 1981: 167).

En suma, el motín, además de ser una pulsión social, también es una pulsión discursiva. Y la pulsión discursiva es el impulso verbal comunicativo producido por una energía pulsional de naturaleza ideológica. Comprendido así el motín, nos centraremos ahora en la dimensión discursiva del fenómeno social, ya que consideramos que el «discurso es la práctica social más importante, la única que se expresa directamente y que, por tanto, tiene la capacidad de divulgar las ideologías» (Van Dijk, 2003: 79). Naturalmente, los protagonistas y los antagonistas del motín en *Los ríos profundos* producen y reproducen discursos cargados de contenidos ideológicos. Pero la relación entre las ideologías y los discursos es compleja y bastante indirecta, puesto que los discursos no siempre son ideológicamente transparentes.

2.5. Función de la música y del canto en el motín

Cuando Arguedas siembra de canciones su novela, no está incorporando simplemente bellos poemas folclóricos, aunque es consciente de que «la letra de las canciones quechuas aprendidas en mi niñez eran tan bellas como la mejor poesía erudita que

estudié y asimilé en los libros, maravillado». Está incorporando palabras cantadas, una simbiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical. A esta cabe una función tanto en el estricto campo lingüístico como en el semántico, porque da tono, timbre, intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el mismo fraseo musical, etc. Es eficaz moduladora de la poesía, en un grado superior al de las matrices métricas o rítmicas que de la música se han desprendido.

La íntima asociación de la música y la palabra, Arguedas la destacó en sus ensayos, hablando del «haravec» o poeta del antiguo Imperio de los Incas, que, como los trovadores, era también músico: «...su traducción exacta es la siguiente: "el que crea canciones para sí mismo, para cantarlas él mismo"; ambos términos debieron ser usuales para nombrar a los poetas y músicos antiguos, a los compositores; pues en aquella edad la música, la poesía y la danza, especialmente la música y la poesía, formaban el mismo universo, nacían al mismo tiempo, como la poesía quechua popular de hoy, en que la bella palabra brota ceñida a la música y debe su valor estético a su tierna y palpitante ingenuidad, alejada de todo recurso formal, de lo extra o antipoético».

Todas las veces que en el libro aparece el canto, este impone al autor una exigencia de la cual se había desprendido ya en la narración y en los diálogos: la transcripción en lengua originaria. De ahí que siempre proporcione, en columnas paralelas, el texto quechua y su propia traducción española. Si hubiera poseído los recursos que el vanguardismo había puesto en circulación, probablemente habría agregado la partitura musical, cosa que practicó en sus ensayos folclóricos. Pero aun sin ella, el lector no se llama a engaño: sabe que en esos momentos la novela está cantando. Se lo dice explícitamente el narrador, quien rodea a las canciones de datos que subrayan su radical condición musical: da noticia de los instrumentos, de las características rítmicas de la composición, de cómo es interpretada, etc. Tiene clara conciencia de la dificultad que plantea la recepción por el lector de las transcripciones musicales en textos literarios y trata de vencerla. Quiere que el lector oiga, como él, la canción.

Se trata siempre de composiciones populares de tipo tradicional, en su mayoría anónimas, pero que siguen siendo usadas corrientemente. Son las canciones espontáneas del pueblo. Las más frecuentes son los *jarahuis* y los *huaynos*. Los dos *jarahuis* que transcribe aparecen en momentos de alta intensidad emocional: uno cuando Ernesto evoca su partida del *ayllu* donde pasó la infancia y otro cuando las mujeres desafían a los soldados. Según Arguedas a este tipo de composición se le

estimaba en el Imperio como a «la forma más excelsa de la poesía y de la música». En un artículo inmediatamente anterior a la publicación de *Los ríos profundos* dice: «...son cantos de imprecación. No los entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y las cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas, imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y trasmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido por este grito final. Aún hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana».

Pero la mayoría de las canciones son *huaynos* de distintas regiones del país, tanto antiguos como modernos. Su primacía obedece al principio verista, pues se trata de la composición más popularizada del país y por lo tanto la previsible en las reuniones de las chicherías o de los alumnos del colegio, de quienes dice que hacen competencias llegando a cantar cincuenta *huaynos*.

Además, esta predilección es convocada por la atracción que ejerce su ritmo y que lo hace propicio al baile, tal como lo ha evocado en uno de sus ensayos («las pasñas que danzan airosas, haciendo girar su polleras y el rebozo, al compás del wayno, en vueltas rápidas, pero siempre con un ritmo ardiente, con una armonía de wayno que nunca se equivoca») y más aún, por la condición de fraguador de la nacionalidad peruana que ve en él: «el *huaylas* y el *huayno*, mucho más que esos objetos decorativos, están en camino de convertirse en patrimonio cultural, en vínculo nacionalizante de los peruanos». Es una música que religa entre sí a todos los peruanos, y al tiempo los religa con sus orígenes prehispánicos, cumpliendo las dos condiciones fundamentales de la aglutinación nacional: «como hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande».

La fuente de esos materiales es plural: es ante todo la naturaleza que Arguedas, como buen conocedor, presenta como una estrepitosa serie musical a la que concurren ríos, vientos, árboles, insectos, pájaros; son también los artefactos de la cultura popular, como es el caso del *zumbayllu*; son también los mil sonidos que acompañan la vida cotidiana, desde el repique de las campanas al tiroteo de las armas; son, sobre todo, las voces en sus mil registros. Todo esto se combina de un modo tan insistente, complejo y alterno, que no encuentra otra comparación para dar cuenta de esa multiplicidad de

recursos sonoros que sugerir la presencia de una orquesta, la cual estaría tocando a todo lo largo de la novela, acompañando la vida pública y la privada de los personajes, duplicando melódicamente las referencias visuales habituales.

Creo que hay aquí una realista percepción del comportamiento de los estratos populares, especialmente rurales, que muestran una tendencia nítida a sentirse envueltos en una onda sonora de la cual participan, rechazando las formas del silencio o la soledad individual, pero creo que es también un procedimiento literario eficaz que dota a un texto, dicho más que escrito, de un suntuoso despliegue de correspondencias sonoras. La novela propone un doble musical que es el agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono. En la medida en que cantan según ritmos y melodías, construyen el imprescindible pasaje para que ambos hemisferios puedan ajustarse mutuamente, puedan concertarse en una armonía, procuren, al fin, el ansiado orden universal.

En el reino natural, cada objeto es dueño de una voz, tal como les ocurre a los humanos. Las voces naturales pueden armonizar entre sí, solamente, pero también pueden combinarse con las humanas, en una concertación más amplia: «Hasta el interior de las chozas llega el ruido suave del trigal seco, movido por el viento; es como un canto que durara toda la noche. Y cuando el río está próximo, la voz del agua se une a la de los trigales».

«La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salvina, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño» (VIII, 166).

Todo ser, objeto o elemento natural, tiene voz propia («canta un propio cantar» decía Darío) y esa voz que proclama su singularidad es el puente privilegiado para la eventualidad de que muchas o todas puedan concertarse. Dentro de tal totalidad homogénea, ocupa un puesto excepcional la canción, debido a su doble naturaleza, similar a la del signo lingüístico: es un orden de palabras medidas y un orden de notas musicales igualmente medidas, pero esta estricta correspondencia no imposibilita la clara autonomía de las partes, las cuales son capaces de transportar mensajes distintos, a veces temporalmente discordantes, como ya veremos.

Efectivamente, la música cumple una función similar a la de la matriz métrica, porque

establece una pauta rígida, casi inamovible, donde se combinan dos rasgos: el tiempo largo y remoto, sin origen perceptible, del cual procede y gracias al cual nos religamos con el pasado, y la cualidad colectiva que la distingue por ser compartida y aun modelada por numerosos sectores de la sociedad, sobre todo populares. Dentro de esa pauta inamovible se introduce, ajustándose a ella, una letra, que siendo capaz de adaptarse a sus ritmos fijos es capaz al mismo tiempo de conquistar la libertad de nuevos significados que expresan la situación contemporánea de quien la inventa. Se obtiene así un equilibrio de componentes que habitualmente aparecen contradictoriamente: por un lado el pasado y la colectividad, por el otro el presente y la individualidad. Describiendo a los cantores cholos de Namora, lo observa Arguedas: «Cantan en castellano, improvisando casi siempre las letras y todos con guitarra. Son cholos; de indios, les queda sólo la música y lo que ella significa...».

Es dentro de esa orquesta que circulan las palabras; si bien no son cantadas en el libro, sí son dichas, entonadas, percibidas como sonidos y pocas veces vistas como escritas. La oralidad, tan propia de la tradición poética hispanoamericana mayor, envuelve a *Los ríos profundos*, aunque no acarrea los juegos homofónicos que para el mismo propósito utilizó Miguel Ángel Asturias en otra área cultural americana. Tal *dicción* de las palabras se puede rastrear tanto en los diálogos y monólogos, a los cuales el libro concede casi la mitad del texto, como en las narraciones que cubren la otra mitad.

Curiosamente, estos diálogos y monólogos transportan casi siempre mensajes nítidos mediante una correcta, y a la par flexible, articulación sintáctica. Visiblemente están puestos al servicio de una comunicación intelectual y aún pueden incurrir en una grandilocuencia discursiva, como en la rara sabiduría que posee en ocasiones al protagonista. Hay aquí una herencia del realismo europeo del siglo XIX que practicó una tesonera racionalización pero también podemos percibir, para no caer en la trampa de nuestro excluyente perspectivismo cultural, una herencia del manejo preciso, lacónico y parsimonioso de la lengua que es propio de las comunidades ágrafas. Sin embargo, la significación nítida de esos diálogos y monólogos no se agota en su escritura, sino que depende de la entonación con que son emitidos, siendo a veces sólo comprensibles si se los percibe en su circunstancia. El niño Ernesto descubre pronto que los significantes son sensibles registros de los sentimientos, más allá de sus unívocas significaciones, que se tiñen de las pasiones de tal modo que los mismos términos pueden significar distintas cosas según como la voz maneje los sonidos.

En resumen, las palabras de la obra aparecen situadas en estratos superpuestos: en el

nivel inferior, es una prosa española explicativa y racionalizada, y en el nivel superior, la canción en lengua quechua. Entre ambos niveles se distribuyen las diversas instancias intermedias, donde está la narración realista, la agilidad de los diálogos, la efusión lírica en prosa, etc. A lo largo del libro se producen movimientos ascendentes o descendentes que recorren los diferentes estratos verbales o musicales, respondiendo a una fuerza ascensional que sin cesar está empujando la materia hacia los niveles de la prosa lírica o directamente al canto, pasando del castellano al quechua. El episodio de la carta 31 del capítulo VI proporciona un modelo reducido de esos movimientos: se parte de un plano inicial regido por una escritura convencional y muerta, visiblemente palabras sobre un papel; se pasa a un segundo que es aún de escritura pero con ritmo premioso y emocionalismo comunicante; se desemboca entonces en la viva habla del monólogo en alta voz, para por último saltar al nivel máximo en que las insuficiencias percibidas en los anteriores modos verbales son compensadas por el canto: «¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. ¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!» (VI, 126). Y no bien dicho esto, irrumpe un texto en lengua quechua que lo que hace es exhortar a la joven a escuchar, no a leer: «*Uyariy chay k'atik'niki siwar k'entira...* Escucha al picaflor esmeralda que te sigue: te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale» (VI, 126).

2.6. Las canciones quechuas

La novela *Los ríos profundos* está llena de cantos quechuas como una forma de sensibilidad del autor. La sensibilidad del hombre quechua está expresada en dicha novela. La novela es un tránsito hacia una afirmación de las fuerzas míticas de la naturaleza en cada canto quechua. Este se convierte en el vehículo de la propagación de la magia que permitirá redimir al indio y sacarlo del letargo en que se encuentra como producto de los años de abuso histórico. Los hombres andinos representados en la novela “se debaten entre la opción trágica y la liberación de fuerzas sociales capaces de oponerse a la opresión” (Rowe, 1987: 103).

Uno de los elementos más bellos y rescatables de la cultura quechua en la novela son sus canciones. Es a través de la música y de sus letras el protagonista encuentra su forma de expresión pura. Las funciones que cumplen estas canciones en la novela son muy distintas. En momentos claves de la novela, Ernesto reflexiona a través de las letras y las melodías quechuas. Cuando está atribulado tiene incluso sueños en el que aparecen las canciones: “durante la noche como estribillo tenaz, escuché en sueño un Huayno antiguo, oído en la infancia que yo había olvidado hacía mucho tiempo” (265).

Las canciones cumplen la función de tranquilizar al personaje principal. Después de soñar con ellas sobreviene una calma profunda: “una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida” (266).

Los huaynos también sirven en la novela como himnos de batalla. Cuando el pueblo se revela contra los opresores, cuando las mestizas se quejan el reparto de sal que hicieron los hacendados es injusto, toman el estanco y reparten la sal entonando un huayno. La música sirve para unir a un grupo mixto: escolares, mestiza y gente que cree en la causa del motín. La canción que entonan los unifica, les da la cohesión que necesitan para defenderse de los opresores.

2.7. El poder de la resistencia social

En este juego el concepto de *resistencia* adquiere una relevancia especial. Como toda una tradición se empeña en señalar, el punto de partida en la investigación sobre las culturas populares es que las relaciones de dominación, de hegemonización, de subalternización –ponemos el acento en la condición procesual y operativa de estas relaciones– no significan ni conflictos, negociaciones. De la misma manera, en esa tradición es crucial la idea de que dichas relaciones no consisten en la imposición activa de determinado orden sobre actores que se vuelven receptores pasivos del mismo; lo simbólico es el espacio donde leer una infinidad de juegos de posiciones, donde los actores discuten, negocian, luchan –con distintos grados de énfasis y variadas posibilidades de éxito, que solo pueden describirse adecuadamente en un análisis diacrónico y a la vez contextual– en torno a significantes y significados, para así disputar posiciones de hegemonía.

Desde ese lugar, la noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla. Entendemos aquí *subalternidad* de manera amplia, en un sentido político, de clase, étnico, de género o denominando extensivamente cualquier tipo de situación minoritaria. Por su parte, sostenemos que la interpretación de esa *posición resistente* puede ser producida tanto por los que ejercitan la acción como por aquellos que, por su posición hegemónica, sean sus destinatarios. *Señalar la dominación* significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, *modificar la –situación de– dominación* significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía.

Esta definición amplia supone la posibilidad de calificar como *resistencias* una enorme cantidad de prácticas; desde las políticas, las que posiblemente sean las más fáciles de reconocer y catalogar, hasta prácticas formales e informales destinadas a señalar una relación de dominación puntual vinculada a un eje particular –por ejemplo, la militancia y las acciones feministas orientadas a remarcar y revertir la desigualdad de derechos. En el caso de las clases subalternas o de grupos cuya subalternidad es producida por una conjunción de ejes –los grupos juveniles, por ejemplo, en los que la subalternidad puede articularse sobre el doble juego de la edad y la clase, y en su interior el género–, los gestos y prácticas resistentes pueden, deben y han sido objeto de debates más complejos: por ejemplo, los que nos ocupan aquí.

En ese cuadro, las músicas populares han sido pensadas más de una vez como espacios simbólicos de resistencia político-cultural. En determinados contextos, esa operación o funcionalización de determinadas producciones musicales se vuelve sumamente visible. Un caso claro son las dictaduras, en las que la música popular puede aparecer condensando expectativas e ilusiones democráticas, tanto a favor de la posibilidad metafórica de las líricas –el juego de la alusión y la perífrasis, o a veces la mera atribución imaginaria de sentidos contestatarios por parte de los públicos, cuando la oscuridad metafórica así lo permite–, como de la capacidad convocante del ritual del concierto o el recital, ritual que en determinados contextos puede revestirse de características de *zona liberada* (como analiza el trabajo de Silvia Citro). Pero esa posibilidad interpretativa también puede extenderse a otras situaciones políticas: por ejemplo, las analizadas en las culturas juveniles británicas, en las que la música popular y los rituales añadidos funcionaban –o podían ser leídos– como espacios de resistencia.

Esto último nos muestra a la vez una posibilidad y una complicación analítica: por un lado, la posibilidad de pensar la resistencia en contextos de hegemonía y no de dominación –para recuperar la vieja dicotomía gramsciana, que diferencia las situaciones en que la imposición de un orden se realiza de manera violenta y total, de aquellas en las que prima la generación (supuesta) de consensos. Así, la exhibición de una hegemonía en principio incontestable –justamente porque aparenta representar un consenso extendido en una sociedad, consenso que incluye aún a sus víctimas– no significa, si hemos hecho apuestas teórico-políticas adecuadas, que los desniveles hayan desaparecido, sino que están encubiertos por la práctica de un discurso hegemónico que pretende negarlos. Entonces, el principio de escisión –para continuar con Gramsci– implicaría la persistencia entre los grupos subalternos del impulso

alternativo, de la necesidad de construir, de manera dificultosa, negativa, asistemática e incluso contradictoria, sus gestos de resistencia (sea ella drásticamente política o más ampliamente expresiva, simbólica, desviada).

En el caso de la música popular, esta decisión supone entrenar la mirada. Exige la construcción de una lectura compleja que no puede reducirse a la superficie del texto poético –partiendo del presupuesto de que las *letras* de las canciones populares suponen una estructuración poética del lenguaje, pese a las opiniones respecto a su mayor o menor calidad estética–. Debe además abarcar lo musical, la puesta en escena, los circuitos industriales y comerciales –es decir, las condiciones de producción del mercado de la cultura y las relaciones de producción cultural–, los espacios de realización, los rituales de consumo, las prácticas de los consumidores. Y también debe contemplar las instituciones y los agentes que participan de las relaciones de campo, introduciendo criterios de valoración y normativos, no sólo en el marco de la música erudita –donde estos actores son más fácilmente reconocibles– sino también en el de la popular –mediante, por ejemplo, las declaraciones y posturas de los músicos o la crítica periodística–.

Y las letras, también y claro que sí; en el sentido de la crítica estética o la valoración política, y también en cuanto a que su evaluación al interior del campo implica posiciones de campo: cierta “calidad” poética convierte a algunos compositores en “artistas” o “poetas” –el ejemplo por antonomasia es Spinetta–, mientras que la supuesta degradación realista o de “denuncia” limita a otros a la posición de “cronistas de la realidad”.

En *Los ríos profundos*, la estructura social de Abancay, al igual que en el resto del país, es altamente tensa, debido al predominio de relaciones sociales hegemónicas y dominantes. La práctica de esta clase de relaciones responde, plenamente, a un tipo de creencia compartida en el grupo dominante de gamonales. Puesto que, como explican Fairclough y Wodak (2000: 392), «la ideología es una manera particular de representar y construir las relaciones desiguales de poder, las relaciones de dominación y de explotación». En este sentido, a partir del análisis de diversos tipos de relaciones sociales practicados entre los señores, los indios y mestizos de Abancay, creemos que la ideología que sustenta todo el poder del grupo dominante –la clase gamonal– es una ideología racista. Esta clase de ideología se explica en el sentido siguiente: «[...] nos representamos a Nosotros como superiores y a Ellos como inferiores y que, en consecuencia, nosotros debemos tener acceso preferencial a los escasos recursos de

la sociedad» (Van Dijk, 1999: 94). Sólo desde esta perspectiva ideológica, podemos explicar los principales aspectos vigentes de la feudalidad representada en la novela: el latifundismo, el paternalismo y la servidumbre, por un lado, y, por el otro, la división social de la sociedad en blancos e indios, una división que excluye a los mestizos o, simplemente, los ubica en el estrato indio. Pues, desde la perspectiva de los señores, no existe un terreno intermedio: «la realidad social se encuentra polarizada por la dicotomía *señor-indio* del sistema de castas colonial basada en la raza y en la clase social» (Moore, 2003: 81). Esta estratificación social rígida, fundada en la ideología racista, potencia más tensión social que, naturalmente, acaba en un conflicto social: el motín, protagonizado por las mestizas de Huanupata.

El motín de las mestizas es una pulsión social y, al mismo tiempo, discursiva como consecuencia de la tensión social imperante. La causa de esta tensión es el conflicto ideológico entre la ideología racista que potencia cognitivamente la desigualdad social (Van Dijk, 2003: 54) y la ideología de resistencia antirracista espontánea e intuitiva. Puesto que solamente «las ideologías suelen generar diferencias de opinión, conflictos y luchas» (Van Dijk, 2003: 23). De tal modo, el motín, basado en la ideología de resistencia, cuestiona violentamente el acceso preferencial de los señores a los recursos naturales escasos como la tierra y la sal, por ejemplo. La ideología racista priva a los indios y mestizos el derecho a la tierra y a otros recursos fundamentales para la subsistencia humana.

El sistema gamonal tenía un control total sobre las tierras, por ello «toda la tierra [de Abancay] pertenecía a las haciendas» (37). Y el hacendado de este pueblo «no vendía tierras a los pobres ni a los ricos» (37). Esto significa que el latifundismo de Abancay era asfixiante tanto para los indios como para los mestizos. El sistema gamonal no sólo tenía control sobre la tierra, sino también sobre otros recursos muy escasos como la sal, un producto de primera necesidad. El Estado había gravado un impuesto sobre la sal hacia el año de 1896, impuesto que se mantuvo vigente durante las tres primeras décadas del siglo XX. Este impuesto significaba, indirectamente, la expropiación de las salinas que explotaban los indígenas de las regiones del sur, porque «obligó a los campesinos de la región, a vendedores y compradores de este producto, a monetizar su antiguo trueque y pagar precios más altos» (Burga y Flores Galindo, 1994: 178). El impuesto a la sal, aparentemente insignificante para las autoridades del sistema oligárquico, genera una grave desesperación dentro de la masa campesina de escasos recursos monetarios. Por eso, se produjeron asonadas y revueltas en numerosos centros donde los indígenas extraían e intercambiaban este producto. El motín de las

chicheras de Huanupata se inspira, al parecer, en estas insurrecciones antifiscales de los indígenas.

2.8. El motín: represión y resistencia

En el capítulo VII de *Los ríos profundos* de José María Arguedas se representa el motín de las chicheras de Abancay. El motín es una violencia social contra el orden establecido por el sistema feudal y oligárquico en el país. La causa de la rebelión es evidente: escasea la sal en Abancay; sin embargo, los hacendados la poseen hasta para dársela a las vacas. Ante este hecho, las mestizas del barrio de Huanupata, dueñas de las chicherías, protestan y asaltan la Salinera. Hallan costales de sal y se distribuyen una parte entre todas; llevan la otra parte para regalársela a los colonos de Patibamba. Para lograr esta hazaña, las rebeldes desoyen la mediación del Padre Linares, desarman a los gendarmes y vencen la resistencia de los salineros.

El triunfo de doña Felipa es festejado en las chicherías. El movimiento popular adquiere un relativo poder invencible, puesto que pudo quebrar el orden social establecido para imponer la justicia social. Pero el triunfo de doña Felipa es fugaz, porque el Estado moviliza su aparato represivo para controlar la revuelta de las chicheras. En este sentido, el Estado envía el ejército al mando del coronel que había logrado aniquilar un levantamiento de indígenas en Huanta en 1910 para mantener el poder organizado del sistema en Abancay. Los soldados toman el control de la ciudad; en cambio, los gendarmes emprenden la persecución de las rebeldes. Se instala un sistema represivo en Abancay (Altamirano, 2008). Los soldados, a través de la violencia física, logran restaurar el orden subvertido por el motín de las chicheras.

La violencia física es un mecanismo de control que utiliza el Estado para imponer su verdad política. Es una práctica legítima del Estado a través de sus aparatos de represión como la policía y las fuerzas militares (Colín, 2011). Se concreta mediante los golpes, la tortura e, incluso, la muerte. La padecen los sujetos o los grupos sociales que tienen menos poder en las relaciones de poder. En este sentido, los soldados ejercen la violencia física contra las chicheras para escarmentar sus rebeldías. Ellos, como instrumento represivo del Estado, ejercen el poder para vigilar y castigar a las rebeldes. Encarnan dos sistemas de control: el de la policía y el de la justicia. Pues, como señala Foucault, "el aparato de justicia" y "el órgano de vigilancia" van unidos (1992: 101) en un mismo cuerpo militar; por ello, el ejército se atribuye facultades para controlar y castigar a las mujeres rebeldes. El cuerpo de las mujeres padece la vigilancia y el castigo en la cárcel, es decir sufre la violencia física como una descarga del poder del Estado.

Esa violencia debilita el cuerpo de las mujeres, física y políticamente, para dominarlo con el fin de que actúe en el marco del orden social establecido por el sistema político vigente. El castigo físico que padecen las rebeldes es una acción de escarmiento para que no vuelvan a repetir el motín o un movimiento similar en el futuro y también constituye una poderosa advertencia para los posibles seguidores del motín.

Pero no hay poder sin resistencia. El poder y la resistencia tiene una relación recíproca, cualquier ejercicio del poder genera, inmediatamente, una resistencia contra el mismo por parte de los sujetos sometidos. Por esta razón, las mujeres rebeldes no se rinden ni se humillan ante la violencia física que padecen desde que el Ejército se instala en la ciudad. En cambio, la ciudad formada por los señores o el estrato blanco se somete fácilmente hasta ceder el gobierno local a los oficiales. Pero las mujeres sometidas no pierden el espíritu de lucha, por eso resisten con la misma fuerza con la que protagonizaron el motín. La lucha es de igual a igual en términos de convicción política: “Insultos contra vergazos es la pelea” (157)¹.

Las rebeldes utilizan el lenguaje como instrumento de lucha porque no tienen acceso a las armas bélicas. En este mismo sentido, Cornejo Polar explica que las “rebeldes sólo tienen sus palabras para defenderse y a ellas se aferran [...]. El escarmiento, aunque destruye totalmente la rebelión, no aniquila el sustrato de la rebeldía, su raíz en el coraje del pueblo, en el conocimiento del poder colectivo. *Los insultos de las mujeres son el emblema de la rebeldía no domada*” (1997: 121, la cursiva es nuestra). Las rebeldes son muy ingeniosas y creativas para enunciar insultos contundentes que hieren y lastiman la dignidad humana. Por ejemplo, cuando los soldados les introducen el excremento en la boca, ellas contraatacan con insultos mordaces: “¡Al coronelcito no me lo hagan tragar, pues! ¡Es mierda! ¡Es mierda! ¡Había sido mierda! ¿Han traído mierda desde Cusco?” (157). Expresan de modo insolente en el sentido de que no les están haciendo tragar el excremento, sino al coronel, porque éste, según ellas, es un excremento. Así construyen insultos escatológicos de modo espontáneo en el momento en que padecen la violencia física humillante de parte de los soldados.

¹ Para este estudio, utilizamos *Los ríos profundos* de José María Arguedas, Peisa, 2001. En adelante, citaremos sólo la página.

III. METODOLOGÍA

Según Pajares (1992) (en Usó, 2007: 98), la elección de una metodología de investigación cuantitativa o cualitativa dependerá de lo que se pretenda dilucidar con el estudio y de cómo se quiere llegar a ello. Esto quiere decir que los temas de investigación pueden estudiarse desde distintas perspectivas en función del paradigma y los procedimientos que se emplee. La elección de un paradigma está sujeta a muchos factores, entre ellos, la filosofía del investigador, el tema que se quiere examinar, etc. El paradigma que se adopta debe estar en consonancia con el tipo de investigación determinado y las variables que se quieren controlar, puesto que la “orientación que se da a la investigación condiciona no sólo la manera de plantearse las preguntas, sino también las maneras de recoger los datos. Existe una relación evidente entre la metodología, el paradigma investigativo y la naturaleza de la investigación llevada a cabo” (Madrid *et al.*, 2005: 21-22).

3.1. Paradigma naturalista o interpretativo

Antes de explicar las razones por las que se inscribe este estudio dentro del paradigma naturalista o interpretativo, es necesario precisar la noción de *paradigma* desde las perspectivas de la investigación social. Para tal efecto, se parte de la idea de Anguera (1985), para quien la noción de paradigma hace referencia a la “visión de un mundo compartido por un grupo de científicos que implica explícitamente una metodología específica, sea cualitativa o cuantitativa, caracterizada por problemas, procedimientos, técnicas, vocabularios y “tendencia interpretativa” (citado en Tójar, 2006: 57). Desde luego, aceptar esta concepción supone comprender el paradigma como un conjunto de marcos conceptuales, teóricos, instrumentales metodológicos y de formas de concebir la investigación compartidos por una comunidad científica. Teniendo en cuenta esta noción, se adopta el paradigma naturalista o interpretativo para realizar el presente trabajo.

El paradigma naturalista o interpretativo constituye una alternativa al paradigma positivista dominante en el campo de la investigación. Como tal intenta sustituir las nociones científicas de explicación, predicción y control del paradigma positivista por las acciones de comprensión, significado y acción. Busca la objetividad en el ámbito de los

significados, utilizando como criterio de evidencia el acuerdo intersubjetivo en el contexto educativo. Desde esta perspectiva se cuestiona que el comportamiento de los sujetos esté gobernado por leyes generales y caracterizadas por regularidades subyacentes. Se cuestiona esa creencia porque en este paradigma se produce la sustitución del principio de causalidad por el principio de complejidad (Noguerol, 1998). Desde luego, se modifica el concepto de racionalidad de la acción docente y la relación entre la teoría y práctica educativa; por lo mismo, las teorías no se pueden validar científicamente al margen de la práctica y convertirse en el criterio evaluador de ésta, sobre todo, cuando las relaciones humanas y las diversas variables juegan un papel importante.

El paradigma cualitativo tiene una orientación sociocultural, por ello pone énfasis en factores externos y sociales. Investiga los fenómenos *in situ*, en el mismo contexto social donde los fenómenos ocurren. Utiliza categorías émicas, aquellas que tienen sentido desde el punto de vista de los individuos estudiados. Y su punto de partida son los propios datos; su objetivo es lograr una descripción profunda, desde el punto de vista de la complejidad del fenómeno estudiado, dado que se parte de la aceptación de la complejidad del fenómeno que se quiere observar. En este sentido, este paradigma se centra, dentro de la realidad educativa, en comprender la realidad educativa desde los significados de las personas implicadas y estudia sus creencias, intenciones, motivaciones y otras características del proceso educativo no observables directamente ni susceptibles de experimentación.

Desde la perspectiva de este paradigma, investigar es crear el conocimiento, es intentar comprender el mundo observado y los fenómenos que ocurren en él (Van Lier, 1988, en Usó, 2007: 99). En este sentido, Arnal *et al.* (1994: 21) definen la investigación como “una actividad humana realizada individualmente o en grupo que se caracteriza por su afán persistente de conocer el mundo en el que vivimos”. Debido a este rasgo o característica, el investigador cualitativo no quiere comprobar ni probar teorías, más bien lo que hace es observar el fenómeno con el fin de comprender mejor el fenómeno observado, sin buscar ninguna explicación causativa de los hechos y datos. Al final, el investigador pretenderá desarrollar una teoría fundamentada o, por lo menos, revisará la teoría que contemplaba anteriormente sobre el tema.

A la luz de lo expuesto, creemos que el presente trabajo de investigación se ubicaría dentro del paradigma naturalista o interpretativo, porque la investigación según este paradigma “se interesa en el descubrimiento del conocimiento, el estudio de los

significados de las acciones humanas y de la vida social en general, y está orientada a la manifestación, interpretación y comprensión de los fenómenos” (Usó, 2007: 82). En este sentido, el presente estudio pretende analizar las canciones contestatarias de las rebeldes chicheras en la novela *Los ríos profundos*.

3.2. Metodología cualitativa

El método de investigación es el camino que se utiliza para alcanzar los fines. Se trata de un procedimiento más o menos flexible, explícito y racional por el que la investigación cualitativa puede comprender, interpretar e incluso transformar los fenómenos que estudia. En este sentido, Taylor y Bogdan definen la metodología cualitativa como aquella que “produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (1987: 20). Esta metodología presenta unas características que la hacen muy adecuada para la investigación interpretativa y la distancian significativamente del modelo positivista. Taylor y Bogdan (1987: 20-23) precisan las características en diez puntos:

1. *La investigación cualitativa es inductiva.*
2. *En la metodología cualitativa el investigador ve el escenario y las personas en una perspectiva holística, las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables sino considerados como un todo.*
3. *Los investigadores cualitativos son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de su estudio.*
4. *Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas.*
5. *El investigador cualitativo suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones.*
6. *Para el investigador cualitativo todas las perspectivas son valiosas.*
7. *Los métodos cualitativos se basan en las acciones humanas.*
8. *Los investigadores cualitativos dan énfasis a la validez en su investigación.*
9. *Para el investigador cualitativo todos los escenarios y las personas son dignos de estudio.*
10. *La investigación cualitativa es un arte.*

El diseño de la investigación cualitativa es flexible porque se va modificando o rediseñando a medida que la investigación avanza; es decir, el proceso de la

investigación no es lineal sino cíclico porque el investigador interactúa con la realidad. Por ello, el contexto y la situación en donde se desarrolla la investigación deben ser descritos detalladamente porque son determinantes para la comprensión de los fenómenos que se estudian.

La metodología cualitativa está compuesta por una serie de métodos. Tójar (2006: 91) distingue, por lo menos, dos grupos de métodos: uno más representativo, formado por los siguientes: etnografía, etnometodología, fenomenología, interaccionismo simbólico, investigación-acción, estudio de caso y teoría fundamentada, y otro menos representativo compuesto por la hermenéutica, psicología ecológica, la heurística, etc. Estos métodos proceden de diversas tradiciones de investigación cualitativa, pero comparten una ontología similar en tanto conciben de forma parecida los fenómenos de investigación.

Por consiguiente, el método cualitativo puede ser el más apropiado para analizar las canciones contestatarias de las rebeldes chicheras en la novela *Los ríos profundos*. La literatura, como construcción estética, exige la interpretación del lector para comprender el mundo representado en forma estética. Por esta razón, el método apropiado es el método documental.

3.3. Método documental

Para la investigación cualitativa, la investigación documental no sólo es una técnica de recolección y validación de información, sino que constituye una de las metodologías que cuenta con particularidades propias en el diseño del proyecto, la obtención de la información, el análisis y la interpretación. "La investigación documental hace de sus fuentes su materia prima básica" (Galeano, 2009). La revisión de archivos y el análisis de contenidos se convierten en técnicas fundamentales. De la información que se adquiere a partir de los documentos, se elabora un dato para confrontar y triangular con información obtenida mediante técnicas diferentes.

De acuerdo con las fuentes utilizadas para obtener los datos, se puede afirmar que existen, por lo menos, tres tipos de investigación; documental, de campo y experimental (Cazárez, 1990:18). La investigación documental depende fundamentalmente de la información que se recoge o consulta en documentos, entendiéndose este término, en sentido amplio, como todo material de índole permanente, es decir, al que se puede acudir como fuente o referencia en cualquier momento o lugar, sin que se altere su

naturaleza o sentido, para que aporte información o rinda cuentas de una realidad o acontecimiento.

Es un proceso de construcción de conocimientos, un proceso de descubrimiento, de explicación de una realidad que se desconocía. Se procura, en ese sentido, llevar a cabo un trabajo sistemático, objetivo, producto de la lectura, análisis y síntesis de la información producida por otros, para dar origen a una nueva información, con el sello del nuevo autor. Como en el proceso de investigación documental se dispone, esencialmente, de documentos, que son el resultado de otras investigaciones, de reflexiones de teóricos, lo cual representa la base teórica del área objeto de investigación, el conocimiento se construye a partir de la lectura, análisis, reflexión e interpretación de dichos documentos.

La investigación documental no es un culto al plagio; la monografía no es una copia textual, una yuxtaposición de párrafos. Por el contrario, requiere un gran nivel de creatividad y originalidad, además de una gran capacidad de análisis, síntesis y reflexión. Aunque fueron otros quienes produjeron inicialmente gran parte de la información, el investigador documental vive una experiencia de investigación similar a las que vivieron los otros: busca información, descubre la naturaleza del problema, establece conexiones, analiza, sintetiza e interpreta, para apropiarse de la información y convertirla en conocimiento. Reconstruye de manera diferente y original la información que es producto de muchos otros.

“Un *documento* es un material informativo sobre un determinado fenómeno social que existe con independencia de la acción del investigador (Corbeta, 2007: 376). Por tanto, el documento es generado por los individuos o las instituciones para fines distintos de la investigación social, aunque ésta puede utilizarlo para sus propios fines cognitivos. Los documentos, normalmente, son escritos, pero también entran en esta categoría de documentos sociales las “huellas materiales”. El hecho de que estos documentos se generen independientemente de la acción del investigador comporta dos ventajas claras con respecto a las otras técnicas de investigación. En primer lugar, se trata de información “no reactiva”, es decir, que no se ve afectada por la interacción estudioso-estudiado y sus posibles efectos de distorsión.

Las fuentes documentales pueden ser, entre otras: documentos escritos, como libros, periódicos, revistas, actas notariales, tratados, encuestas y conferencias escritas; documentos filmicos, como películas, diapositivas, filminas; documentos grabados,

como discos, cintas y cassetes. De tal modo, en la presente investigación se utilizará fuentes documentales de naturaleza escrita como los libros, revistas, tesis, actas de congresos, conferencias, cartas, clases escritas.

3.4. Instrumentos de investigación documental

Los instrumentos se orientan a obtener información que otros han escrito relacionadas con el tema estudio. Ya sea para enriquecer el marco teórico del trabajo o para conocer parte de la historia, antecedentes y hechos que han ocurrido en torno al fenómeno que interesa y que forman parte del contexto que es indispensable. Por lo tanto, estas técnicas recurren a fuentes secundarias.

Rojas (2000) identifica tres niveles de información, dos de los cuales se obtienen mediante el empleo de técnicas documentales; éstos se detallan a continuación:

a) *Primer nivel*: Implica el manejo de las teorías generales y los elementos teóricos existentes sobre las variables que se están estudiando. Dicha información puede obtenerse de distintas fuentes, como libros, tratados, enciclopedias.

b) *Segundo nivel*: Implica el análisis de la información empírica secundaria o indirecta proveniente de distintas fuentes; por ejemplo, informes de investigación, información presentada en noticias, revistas y otras fuentes, memorias, anuarios, publicaciones periódicas.

Según el autor, con estos dos niveles de información se podrán conocer distintos análisis teóricos y enfoques conceptuales sobre el problema; los aspectos o facetas que han sido explorados en otros contextos y las hipótesis planteadas (probadas o no), así como procedimientos con los que el autor pudiera no estar familiarizado. Por esta razón, nosotros en la presente investigación generamos dos niveles de información: de primer y de segundo nivel.

La selección de una u otra técnicas dependerá del tipo de información que se desee obtener y de los recursos de que se disponga para la investigación. A continuación se presenta la técnica más utilizada en la investigación documental. Una de las técnicas documentales más utilizadas y citadas por diversos autores de metodología de la investigación es la del *fichaje*, algunos mencionan la de resumen. El instrumento más apropiado para la presente investigación es fichaje.

3.5. El fichaje

Esta técnica o instrumento consiste en extraer segmentos de información de fuentes documentales; por ejemplo: extractos de libros, artículos de periódicos o revistas; registros históricos, etcétera. La principal utilidad de esta técnica es la síntesis de información que se logra, que posteriormente podrá organizarse a conveniencia del investigador y de acuerdo con las secciones que se incluyan en el trabajo de investigación. El instrumento que se utiliza para registrar la información son *fichas de contenido*, ya sean de papel o electrónicas (Del Cid y otros, 2007: 96). En estas fichas se hacen anotaciones, que dependiendo del tipo, se clasifican en:

a) *Fichas de citas textuales*: Se llaman así cuando la información registrada es una copia textual del documento consultado.

b) *Fichas de paráfrasis*: Se llaman así las anotaciones que hace el investigador tomando como base la información proporcionada por un documento consultado, pero que no necesariamente es una copia textual. Este tipo de cita contribuye a que el investigador exprese sus opiniones o ideas con respaldo teórico. A continuación se detalla la forma en que se elaboran las fichas y algunos ejemplos.

Fichas de contenido. Las fichas pueden elaborarse en papel o electrónicamente. Cuando se elaboran en papel, el tamaño ideal es media carta, o sea de 22 × 14 cm; de manera que se cuente con espacio suficiente para redactar la información.

La información que deben contener las fichas de contenidos son los siguientes:

a) *Encabezado*: En esta sección se anota el tipo de ficha que se está realizando y el tema al que corresponde.

b) *Cuerpo de la ficha*: En esta sección se escribe directamente la cita. En el caso de ser cita textual, la información copiada literalmente deberá encerrarse entre comillas y al final anotar entre paréntesis el apellido del autor, el año y el número de página o páginas de donde se copió textualmente.

Si el investigador considera que hay una palabra en disonancia con el resto de la oración o el párrafo no podrá modificar absolutamente nada. En estos casos podría utilizarse la paráfrasis haciendo alusión a posibles cambios, ampliaciones o reducciones que el investigador haga sobre lo dicho por el autor original. Entonces dejaría de ser una ficha textual para convertirse en una de paráfrasis.

c) *Bibliografía o fuente de información*: Algunos autores anotan en el frente de la ficha la información relativa al documento o fuente consultados; en este caso se sugiere que se anote en la parte de atrás para evitar desorden o amontonamiento de información. Nosotros registraremos la bibliografía en la parte superior, precisamente, en la sección de “bibliografía”.

En la presente investigación utilizaremos las fichas de contenido en formato electrónico fundamentalmente porque las fuentes documentales están tanto en papel como en soporte electrónico. Y, en el momento de recojo de información, se producirá las fichas textuales y las fichas de paráfrasis. La ficha que usaremos es la siguiente:

Nº 1.	BIBLIOGRAFÍA	LOCALIZACIÓN
Fecha	Cornejo Polar, Antonio (1997). <i>Los universos narrativos de José María Arguedas</i> . Lima: Horizonte.	Instituto de Estudios Mijail Bajtín.
01/06/2015		
TIPO DE FICHA: Textual		
TEMA: El insulto como arma de las chicheras		
<p>“Las rebeldes sólo tienen sus palabras para defenderse y a ellas se aferran (“¡Al coronelcito no me lo hagan tragar, pues! ¡Es mierda!”), p. 151). El escarmiento, aunque destruye totalmente la rebelión, no aniquila el sustrato de la rebeldía, su raíz en el coraje del pueblo, en el conocimiento del poder colectivo. Los insultos son el emblema de la rebeldía no domada” (pp. 121).</p>		
OBSERVACIONES		

3.6. Técnicas de análisis e interpretación de los documentos

Después de haber establecido la metodología y los instrumentos para recoger la información para el análisis de las canciones de protesta, a continuación se comenta las técnicas utilizadas para analizar el contenido de la información recogida.

Para el análisis y la interpretación del contenido de las fichas se utiliza la técnica de análisis del contenido, porque esta técnica permite hacer un estudio integral del discurso. El *análisis del contenido*, según Navarro y Díaz (1994: 181), es “un conjunto de procedimientos que tienen como objetivo la producción de un meta-texto analítico en el que se representa el corpus textual de manera transformada”. La transformación se da a partir de reglas definidas, teóricamente justificadas, orientadas a generar preguntas más que a prefigurar respuestas. Mediante una serie de procedimientos se logra producir un meta-texto analítico con el fin de alcanzar cierta objetividad en el procesamiento de la información lingüística. La objetividad, en palabras de Reguera,

se logrará siempre que no lo haga “decir” al texto más que lo el texto “dice” y conserve la definición de la autoría intelectual del enunciador sin teñirla de sus sesgos, ya sea como especialista en la materia, ya sea por impulso de “creatividad interpretativa”, vale decir, el meta-texto no debe constituirse en un acto “creativo” que distorsione los textos que conforma el corpus, sino que éste debe ser analizado, desglosado y categorizado en los reales *significados* que le dieron sus autores (Reguera, 2008: 108-109).

El análisis del contenido, propuesto por Navarro y Díaz (1994), concibe el texto como la conjunción de tres dimensiones textuales: la sintáctica, la semántica y la pragmática. Según esta técnica, cada una de estas dimensiones textuales constituye un nivel textual. De tal modo, el nivel sintáctico constituye la forma o la superficie del texto; en cambio, los niveles semántico y pragmático constituyen el contenido del texto, un contenido compuesto por los significados y los sentidos. Entonces, tomando en cuenta estos niveles, el análisis de contenido de un texto tiene “la misión de *establecer la conexiones existentes entre el nivel sintáctico –en sentido lato– de ese texto y sus referencias semánticas y pragmáticas*” (Navarro y Díaz, 1994: 180). Esto significa que no se puede descuidar ninguno de los niveles textuales en el proceso del análisis de los datos lingüísticos; la elisión de uno de ellos haría que la técnica no pueda considerarse propiamente como el análisis de contenido.

Como cualquier otro tipo de investigación científica, la investigación documental requiere la identificación de la población que se desea estudiar, la selección de la muestra adecuada a los intereses y necesidades particulares del estudio, la determinación de las unidades de análisis y de contexto como sujetos de la observación, la construcción de las categorías como elementos de las variables cualitativas investigadas, la codificación, la cuantificación y el análisis de los resultados encontrados (Fernández, 2002: 38).

Para el análisis de contenido se sigue el procedimiento de análisis establecido por Gómez Mendoza (2000) y Ruiz (2003), puesto que ambos proponen pasos claros y funcionales para construir el meta-texto.

3.7. Población

La *población* está compuesta por todas y cada una de las unidades documentales escritas, susceptibles de ser estudiadas con el análisis de contenido y de interés para los propósitos y necesidades de nuestra investigación en particular, por lo que debe delimitarse en forma precisa desde el inicio de las mismas. En este sentido, la población está conformada por todas las canciones que figuran en la novela *Los ríos profundos*. Esas canciones tratan sobre diferentes temas que varían según el tono de la narración en la novela. Las canciones son populares y andinas porque representan temas y costumbres de los pobladores de la sierra sureña del Perú.

3.8. Muestra

La *muestra* se hace necesaria, dada la imposibilidad de estudiar toda la población, por posibles limitaciones de intereses, de tiempo y de recursos; por ello se ha seleccionado mediante el procedimiento de clasificación según los campos temáticos del tema de investigación. De tal modo, la muestra está conformada por seis canciones que funcionan como armas de resistencia contra los militares que violentan a las chicheras en nombre del Estado.

3.9. Las unidades de análisis

Las *unidades de análisis* son los segmentos que interesa investigar del contenido de los mensajes escritos, susceptibles posteriormente de ser expresados y desglosados en categorías y subcategorías. De acuerdo con Duverger (1986: 173- 180) pueden ser de base gramatical como vocablos, con el estudio de todas las palabras o bien de algunas consideradas simbólicas o claves; y de frases o párrafos definidos gramaticalmente o por tema de acuerdo con el significado de un grupo de palabras. O bien, de base no gramatical, como el documento íntegro, las unidades de medidas espaciales o temporales y los personajes y sus caracteres.

Para la presente investigación, la unidad de análisis está compuesta por los temas y conceptos relacionados, directa o indirectamente, con los temas los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones contestarías y el poder combativo de las canciones contestarías. Los conceptos vinculados con el tema de investigación están recogidos en las fichas de contenido. El análisis de las unidades de análisis da lugar a las categorías.

3.10. Las categorías

Las *categorías* están compuestas por las variables de las hipótesis, por lo que reflejan las reflexiones hechas, a partir de las perspectivas teóricas adoptadas para cada investigación en particular y se transforman en los distintos niveles donde se expresan y desglosan las unidades de análisis. En ese sentido, "la variedad de las categorías es casi infinita. Casi podríamos decir que es posible inventar unas nuevas para cada análisis. [Por ello], el análisis de contenido es todo lo contrario de un método empírico, pues supone una sistematización bastante desarrollada" (Duverger, 1986: 181).

La *categoría* establecida es *las canciones contestarías de las chicheras*. Esta, a su vez, está constituida por dos subcategorías: los recursos literarios de las canciones contestarías y el poder combativo de las canciones contestarías. Evidentemente, la categoría seleccionada después de la segunda clasificación se refiere a la construcción y al efecto de las canciones contestatarias cantadas por las chicheras de Abancay. La pregunta que guio la categorización es la siguiente: "¿Cómo son las estructuras discursivas de las canciones que tiene una carga semántica contestataria? Todas las demás informaciones distantes a este tema fueron excluidas. En adelante se hará una lectura crítica e interpretativa para desarrollar las subcategorías.

IV. RESULTADOS

4.1. Las canciones populares contestatarias: nueva estrategia de resistencia simbólica

Ante la destrucción de la rebelión social de las chicheras, las mujeres mestizas cambian la protesta social pública por una “lucha simbólica” (Bourdieu, 1988: 137) porque el aparato represivo del Estado aniquila la rebelión, persigue a la cabecilla y controla las acciones de las chicheras. En el terreno de la lucha simbólica, instauran una resistencia simbólica a través de las canciones populares subversivas para, por un lado, mantener y fortalecer el espíritu de lucha y, por el otro, para desafiar y atacar a los guardias y soldados. Al utilizar el arte popular como instrumento de lucha, ejercen la resistencia simbólica para frustrar la vigilancia del Estado.

Las canciones subversivas comprenden tres modos de resistencia. El primer modo es de cohesión social del grupo rebelde. En este sentido, existen dos canciones de fortalecimiento y mantenimiento del espíritu de lucha: “En la pampa de Utari” (189-190) y “Río Paraisancos” (191-192).

*Utari pampapi,
muru pillpintucha,
amarak wak'aychu,
k'ausak'arak'mi kani,
kutipamus'aykin,
vueltamuk'aykin.
Nok'a wañuptiyña,
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa,
wak'ayta yachamki.*

*Kausarak'mi kani,
alconchas nisunki,
luceros nisunki,
kutimus'arak'mi,
vueltamusak'arak'mi.
Amarak'wak'aychu,
muru pillpintucha,
saywacha churusk'ay
manaras tuninchi,
tapurikamullay.*

*En la pampa de Utari,
mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a ti,
he de volver.
Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar.*

*Aún estoy vivo,
el halcón te hablará de mí,
la estrella de los cielos te hablará de mí,
he de regresar todavía,
todavía he de volver.
No es tiempo de llorar,
mariposa manchada,
la saywa que elevé en la cumbre
no se ha derrumbado,
pregúntale por mí (189-190).*

*Paraisancos mayu,
río caudaloso,
aman pallk'ankichu
kutimunaykama,
vueltamunaykama.
pall ark'optikik'a,
ramark'optikik'a,
challwacha sak'esk'aypin
pipas challwayk'ospa
usuchipuanman.*

*Kutimuk', kaptiyña
pallkanki ramanki.
kikiy, challwaykuspay
uywakunallaypak'.
Yaku faltaptinpas,
ak'o faltaptinpas
ñokacha uywakusak'i
warma wek'eywanpas,
ñawi ruruywanpas.*

*Río Paraisancos,
caudaloso río,
no has de bifurcarte
hasta que yo regrese,
hasta que yo vuelva.
Porque si te bifurcas,
si te extiendes en ramas,
en los pececillos que yo he criado
alguien te cebaría
y desperdiciados, morirían en las playas.*

*Cuando sea el viajero que vuelva a ti
te bifurcarás, te extenderás en ramas.
Entonces yo mismo, a los pececillos
los criaré, los cuidaré.
Y si les faltara el agua que tú les das,
si les faltara arena
yo los criaré
con mis lágrimas puras,
con las niñas de mis ojos (191-192).*

En estas canciones, desde una instancia mítica, la cabecilla doña Felipa habla. En la primera canción, declara que aún está con vida y promete volver porque su deseo de lucha se mantiene viva; en la segunda, hace un llamado a unidad a sus seguidoras para que no se dividan hasta que vuelva. El segundo modo es de desafío a los guardias.

*"Huayruro", ama baleaychu;
chakapatapi chakaykuy;
"huayruro", ama sipiychu;
chakapatapi suyaykuy,
tiayaykuy; ama manchaychu.*

*No dispaes, "huayruro";
sobre el puente sé puente;
no mates, "huayruro";
sobre el puente espera,
siéntate; no te asustes.*

Fusil warkusk'atas tarinku

Encontraron colgados los fusiles

*mana piyta sipisk'anta.
Mula yawarllas chakapatapi,
sutuspa sutusiask'a,
sutuspa sutusiask'a.*

*que a nadie mataron.
Sólo la sangre de las mulas desde el puente,
goteando goteaba,
goteando goteaba (159-161).*

La canción "No dispaes, "huayruro" (159-161) es una exhortación a los guardias para que dejen de perseguir y disparar a las fugitivas que se esconden en el monte del valle. Invita a renunciar a la violencia armada y sugiere que los guardias sean un puente de diálogo para evitar el derrame de sangre humana. Y, finalmente, el tercer modo es de ataque o de lucha mediante el insulto. Las canciones "El rifle del soldadito" (113) y "Dicen que el "huayruro" (196-198) ridiculizan la fuerza represiva de los soldados y de los guardias civiles. Estas

canciones minimizan el poder de aniquilamiento de los represores y de sus armas. En este estudio, solamente nos concentraremos en las canciones contestatarias o de ataque.

4.2. El insulto: arma de resistencia de las mujeres rebeldes

El insulto es una violencia verbal; es un acto de habla con el que se agrade, ataca, humilla, denigra a una persona en una situación de conflicto. Los insultos son actos verbales descorteses, puesto que son expresiones que tienen la intención de amenazar o deteriorar la identidad positiva de una persona. Expresan negativamente la imagen social de una persona, porque “quieren que el interlocutor se sienta denigrado, desvalorizado, disminuido y ofendido” (Zimmermann, 2005: 248). Y son pulsiones de la conciencia reprimida del sujeto en un contexto conflictivo o de tensiones sociales.

Colín, luego de revisar una serie de definiciones sobre el insulto, propone la siguiente definición:

El insulto es una acción verbal y/o no verbal, sancionada como ofensiva; cuyas unidades léxicas pueden, o no, representar en sí mismas una carga insultante al evocar conceptos socialmente convenidos para ello. El insulto puede ser un acto de habla o ser tan solo una parte del acto mismo. Enmarcado en una situación comunicativa, el insulto es un recurso del locutor/interlocutor cuya fuerza ilocucionaria se expresa como agresión. El insulto presenta un doble valor comunicativo, el de la agresión y la defensa, esto es, rompe y restituye, en algunos casos, la comunicación. [...] El uso de palabras lingüísticamente marcadas en contextos que normalmente le son vedados llega a evidenciar las diferencias sociales al romper las convenciones (2003: 154).

Esta definición es coherente con nuestra concepción sobre el insulto. Por eso, abordamos nuestro estudio desde el enfoque de esta noción, porque entendemos el insulto como un recurso verbal (y no verbal) de defensa y de agresión, a la vez, en una situación de comunicación violenta en la que se disputa el poder.

El lenguaje opresivo no solamente es una representación de la violencia, sino que también es el acto mismo de la violencia. Como señala Zavala, “[e]l lenguaje se emplea para agredir, amenazar, desafiar, retar, pero ya sabemos en nuestra propia carne que algunas palabras dejan huella, tienen capacidad de marca, porque las palabras tienen poder” (2007: 72). De tal modo, las palabras pueden doler tanto como la herida

producida por un arma de fuego o por un puñete. Por ejemplo, un insulto racista, como una forma de agresión verbal, es como una bofetada en la cara. La herida es instantánea en el honor y en la identidad de la persona. Algunas formas de insulto racial producen efectos psicofísicos que dejan inválida a la víctima. Por lo mismo, el objetivo del lenguaje violento es causar un menoscabo al interlocutor con la pretensión de deteriorar su imagen social positiva.

El insulto se realiza como sustitución de la agresión física, “pasa a ser el arma de los que no tienen armas, de los que no tienen poder y se contentan mancillando la lengua” (Zavala, 2007: 72). Los sujetos que enuncian los insultos son los que tienen menos poder en el proceso de relaciones sociales competitivas, porque “el poder se regula por juego de papeles sociales” (Colín, 2011: 445). En las relaciones de poder, al no tener acceso a las armas más poderosas, hacen uso del insulto para atacar agresivamente a sus oponentes poderosos. Los que expresan el insulto sienten un goce obscuro que se traduce en una descarga de la impotencia o de la conciencia reprimida contra los adversarios. De este modo, alivian la fuerza pulsional concretada en el cuerpo tensionado.

El poder del Estado, que se impone a través de la violencia física, pone a prueba la verdadera valentía de las mestizas de Abancay; hace que la fuerza reprimida de las mujeres encuentre el momento apropiado para la explosión de la pulsión social de rebeldía y de resistencia. Entonces, como dice Hall (2010: 473), “el poder no sólo es negativo, no sólo reprime lo que pretende controlar. También es productivo”. Es productivo en cuanto el sistema de represión engendra nuevas estrategias de control y de resistencia. Los esfuerzos por controlar el motín producen la verdadera explosión del discurso de resistencia en forma de insultos ordinarios y artísticos. Como señala Foucault (1980), el poder “no sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino [...] que atraviesa y produce cosas, *induce placer, formas de conocimiento, produce discurso*” (en Hall (2010: 473, la cursiva es nuestra). Por esta razón, la violencia física desatada por los militares contra las mestizas rebeldes produce nuevos discursos de resistencia: las canciones populares contestatarias. Las mujeres rebeldes crean canciones contestatarias para enfrentar la represión que padecen. Las canciones, por un lado, ridiculizan y niegan la autoridad de los militares y, por el otro, infunden un espíritu de resistencia, de lucha y fortalecen el poder colectivo de las mujeres.

4.4. La retórica del insulto en las canciones subversivas: la metáfora escatológica del excremento

Uno de los recursos lingüísticos fundamentales del insulto como arma de lucha de los grupos sociales marginados es la metáfora. La metáfora tiene una potencia expresiva desconcertante y sugerente en la comunicación verbal. Esta figura, por su potente efecto estético, se utiliza para agredir, amenazar, desafiar y retar porque tiene el poder de lastimar el alma y el cuerpo del enemigo o del contrincante. Es la imagen del significado reprimido en la conciencia social de los sujetos oprimidos; por lo mismo, es una forma de “mediación simbólica” en cuanto sustituye a un flechazo o a un puñete por la injuria (Zavala, 2007: 72). De tal modo, el insulto metafórico reemplaza la violencia física ofensiva por una forma simbólica que provoca un placer o un goce obsceno en el hablante: la risa.

La metáfora, desde la perspectiva retórica, es un “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” (RAE, 2001). La metáfora no es “una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término” (Grupo μ , 1987: 176). La modificación es producto de operaciones cognitivas de adición y supresión de semas a los dos términos implicados en la constitución de la metáfora; pues, la metáfora tiene la función de estructurar y remodelar una concepción determinada transformándola en otra nueva concepción familiar para los interlocutores. Por esta razón, un hablante hace uso de la metáfora cuando siente que ningún uso literal de la palabra logrará producir el efecto deseado. En cambio, el uso de la metáfora puede contribuir a captar la atención con mayor eficacia, o puede configurar una imagen compleja que no podría ser evocada de otro modo, o puede permitir, por último, transmitir conceptos nuevos.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, la metáfora no es simplemente una estructura lingüística, sino “es un recurso de mediación semiótico que genera las condiciones de posibilidad de apertura a la infinitud del Otro” (Zavala, 2007: 76). Es decir, la metáfora vehiculiza al sujeto hablante y no se reduce a un simple tropo o figura polisémica. La consideración de la persona en el discurso metafórico nos lleva hacia el inconsciente del hablante. “La metáfora no destruye el significado original, sino que lo reconstruye desde el otro, entendiendo por el Otro, el lugar de enunciación. El Otro es alteridad radical, quien sanciona el mensaje; pero, no se trata de alguien; es una alteridad no personal. Es el lugar donde el decir es leído y sancionado como dicho” (Zavala, 2007: 77). La metáfora cobra vida y sentido en el universo simbólico como lenguaje o la

literatura y, por su naturaleza simbólica, “insinúa sin presentar, sugiere sin explicar, evoca sin nombrar, alude sin decir; la metáfora habla en forma oblicua, apela a connotaciones laterales” (ibíd., 75).

Por el potencial simbólico del lenguaje figurado, en la composición de las dos canciones de ataque o de lucha se recurre a la metáfora escatológica como principal recurso de creación poética. El lenguaje escatológico del insulto (la metáfora) se usa en las canciones como recurso lingüístico para transgredir la identidad de los gendarmes, guardias civiles y soldados y construir otros seres reducidos a la categoría del excremento. El análisis de las canciones permitirá ilustrar la fuerza expresiva de las metáforas del excremento para transgredir y degradar a los enemigos en el plano simbólico; es decir, visibilizará la configuración de imágenes excretas como producto de la “pulsión destructiva” (Álvarez, 2013: 97).

I. Huayno cómico

1	<i>Soldaduchapa riflínk'a</i>	1	<i>El rifle del soldadito</i>
2	<i>tok'romantas kask'a</i>	2	<i>había sido de huesos de cacto,</i>
3	<i>chaysi, chaysi</i>	3	<i>por eso, por eso</i>
4	<i>yank'a yank'a tok'yan,</i>	4	<i>trueno inútilmente,</i>
5	<i>chaysi, chaysi</i>	5	<i>por eso, por eso</i>
6	<i>yank'a yank'a tok'yan.</i>	6	<i>trueno inútilmente.</i>
7	<i>Manas, manas, wayk'ey,</i>	7	<i>No, no, hermano,</i>
8	<i>riflinchu tok'ro</i>	8	<i>no es el rifle</i>
9	<i>alma rurullansi</i>	9	<i>es el alma del soldadito</i>
10	<i>tok'ro tok'ro kask'a.</i>	10	<i>de leña inservible.</i>
11	<i>Salineropa revolverchank'a</i>	11	<i>El revólver del salinero</i>
12	<i>llama akawansi</i>	12	<i>estaba cargado</i>
13	<i>armask'a kask'a</i>	13	<i>con excremento de llama,</i>
14	<i>polvorañantak'</i>	14	<i>y en vez de pólvora</i>
15	<i>mula salinerok'</i>	15	<i>y en vez de pólvora</i>
16	<i>asnay asnay supin.</i>	16	<i>pedo de mula salinera (112).</i>

II. Jaylli de Navidad

1	"Huayruro", "huayruro"	1	Dicen que el "huayruro", "huayruro"
2	mana atinchu,	2	no puede,
3	mana atinchu	3	no puede,
4	maytak'atinchu.	4	¡cómo ha de poder!
5	Imanallautas atinman,	5	Por qué ha de poder,
6	¡way! atinman	6	¡huay! qué ha de poder,
7	manchak' "huayruro"	7	el espantado "huayruro"
8	doña Felipa makinwan,	8	con la mano de doña Felipa,
9	doña Felipa kallpanwan.	9	con la fuerza de doña Felipa.
10	"Huayruro", "huayruro",	10	"Huayruro", "huayruro",
11	maytas atiwak',	11	qué has de poder,
12	maytas chinkanki.	12	adónde has de huir.
13	Doña Felipa mulallan,	13	De doña Felipa la mula,
14	chunchul mulallan	14	las tripas de la mula
15	chinkachiyta, chinkachin,	15	de perder, te perdieron,
16	"huayruroy", "huayruroy".	16	"huayruro", "huayruro" (196)
17	"Huayruruy", "huayruruy"	17	"Huayruro", "huayruro"
18	imallamantas kaswanki.	18	y de qué, de qué habías sido hecho.
19	¡Way!, titillamantas	19	¡Huay!, de plomo, sólo de plomo
20	Kask'anki.	20	habías sido hecho.
21	¡Way!, karkallamantas	21	¡Huay!, de excremento de vaca
22	Kask'anki.	22	habías sido hecho (198)

4.4.1. Metáforas del excremento vegetal

La primera canción es un huayno cómico interpretado por un cholo o mestizo. La intención de la canción es insultar a los soldados y a los gendarmes. Para lograr ese efecto, se utiliza dos metáforas del excremento. La primera, distribuida entre los versos uno y diez, es una metáfora del excremento vegetal. Pues se representa "El rifle del soldadito [como] huesos del cacto". En esta metáfora se modifica el significado original del término *rifle* (arma de fuego del tipo fusil o carabina) hasta reducirlo en un término del campo del excremento vegetal: "huesos del cacto". El hueso del cacto –*tuqru* en quechua– es el tronco cilíndrico muerto, precisamente, del cacto; es decir, es el residuo seco que se produce por la putrefacción de las de las partes jugosas o carnosas del tejido vascular. El excremento, según la RAE (2001), también es el "residuo que se produce en las plantas por la putrefacción". De tal modo, al representar el rifle como "huesos del cacto" se utiliza una metáfora escatológica. Pero, del verso siete al diez, se corrige el "término de partida" de la referida metáfora (Grupo μ , 1987: 178). Y se aclara la metáfora en el sentido de que el rifle no es un excremento, sino "el alma del soldadito". Con la corrección, al significar "el alma del soldadito" como "huesos

del cacto”, se degrada el valor militar de los soldados, puesto que se construye una imagen del soldado inútil para el fuego: “leña inservible”. En cualquier caso, tanto el “rifle” como “el alma del soldadito” son representados como “huesos del cacto”, es decir como excremento porque no sirven para hacer fuego y “truenan inútilmente”.

Los “huesos del cacto”, un excremento de la naturaleza vegetal, son concebidos como un desecho o basura en la cultura andina. Por eso, en la canción se dice que el tronco seco del cacto es “leña inservible”. Desde luego, por su estructura porosa, se quema inmediatamente en la hoguera sin generar llama ni brasa candente, sólo truenan como los coheteillos al quemarse y consumirse. Es inútil para la cocina y el horno porque no tiene fuerza en el momento de la combustión y se consume rápidamente hasta reducirse en ceniza. La población andina nunca lo considera como leña, por eso tampoco lo recoge del campo para llevar a la casa. Suele estar abandonado en los cercos de las chacras, año tras año, o es quemado junto con las malezas cuando se limpian los terrenos para el sembrío. En concreto, por su condición de excremento, los troncos de los cactos secos son despreciados y son considerados como basura o desecho vegetal.

4.3. 2. Metáforas del excremento animal

La segunda metáfora (desde verso once al dieciséis) de la primera canción es una metáfora del excremento animal, porque, después de representar el arma de fuego (rifle y revólver) de los soldados como excremento vegetal, ahora se significa a la bala como “excremento de llama” y a la pólvora de la bala como “pedo de mula”. Estas representaciones son metáforas escatológicas porque construyen imágenes de excrementos animales. El excremento de la llama, en cierto modo, se asemeja a la bala porque es un poco alargado en comparación con el de las ovejas. Se utiliza, generalmente, para abonar los terrenos de sembrío; pero no sirve como combustible del fogón en el hogar ni de los hornos porque no genera fuego o llama y tampoco se hace brasa al quemarse. El pedo de la mula es la “ventosidad que se expele del vientre por el ano” (RAE, 2001). El sistema digestivo del equino evacua los gases intestinales porque el cuerpo excreta la flatulencia para limpiar el tubo digestivo. El pedo se expele con sonido y olor muy singulares. Naturalmente, una mula, a diferencia de los caballos, expele el pedo con más fuerza y potencia. El sonido y la pestilencia del pedo de la mula se asocian con la pólvora quemada de la bala disparada en los versos de la canción.

Al representar la munición como “excremento de llama” y la pólvora como “pedo de mula” se devalúa el poder bélico de la bala de los soldados. Estas metáforas del

excremento animal reducen las balas de las armas del fuego de los soldados a la categoría de mierda con fin de construir un sentido burlesco sobre elementos belicosos que, generalmente, despiertan temor y miedo en la población civil. Con estas imágenes, los mestizos pretenden humillar, desafiar y destruir el temple guerrero de los militares. Las metáforas del excremento están llenas de odio porque tienen una carga destructiva en su esencia. La canción de protesta, como insulto, expresa una violencia excrementaria y ciega impulsado por el odio social contra los militares que los oprimen en nombre del Estado.

Ambas metáforas del excremento de la primera canción son figuras de burla sobre los pertrechos de los soldados que controlan y persiguen a las chicheras rebeldes. Ridiculizan las armas de fuego y las municiones al representarlas como excrementos vegetales y animales. Las destruyen hasta reducir las en mierdas despreciables. Hacen que pierdan sus principales rasgos de poder y de belicosidad. Simbólicamente, desarman a los soldados, anulan su poder y neutralizan la autoridad de éstos. Eliminan la imagen peligrosa y de amenaza que encarnan; es decir, borran la imagen que suele asociarse con la muerte. Finalmente, convierten la imagen poderosa de las armas de los soldados en objetos risibles e inútiles, en objetos que no causan ningún sentimiento de temor, peligro, autoridad y muerte. Sólo provocan risas burlescas y humillantes.

Por otro lado, en la segunda canción («*Dicen que el "huayruro"*»), observamos tres metáforas: una pura, otra metálica y otra del excremento. La expresión *huayruro* es una metáfora pura porque el término real "A" (*guardia civil*) está ausente en el discurso poético y sólo aparece el término "B" (*huayruro*). De tal modo, en la canción se representa al guardia civil como *huayruro*. A éste se le asigna un nombre metafórico a partir de una comparación tácita entre ambos términos. Sintácticamente, la metáfora *huayruro* funciona como vocativo o apelativo, ya que sirve para nombrar al destinatario (guardia civil) a quien se dirige el hablante lírico. La canción recoge una metáfora de origen social porque la población ha conceptualizado al guardia civil metafóricamente con el nombre de *huayruro* debido a que su uniforme tenía una combinación de colores de azul marino con rojo vivo² y, en apariencia, era muy similar al fruto del arbusto llamado *huayruro*. En el imaginario colectivo, la guardia civil era conocida como *huayruro*.

² La guardia civil, cuando salió de servicio, llevaba un uniforme de paño fino azul marino: las bocamangas de la guerrera y las franjas exteriores de los pantalones eran de color rojo vivo; la gorra elipsoidal tenía cenefas de color rojo.

Con la metáfora *huayruro* se degrada los atributos de los policías (heroísmo, valor, arrojo, poder) hasta reducirlos en objeto decorativo. El *huayruro*, semilla parecida a un frejol, es de color rojo con manchas negras y, desde los tiempos remotos, son utilizados como adornos en la fabricación de joyas. Suele usarse como ornamento de los zarcillos, pulseras y collares. Por sus poderes de protección contra los malos espíritus, la posesión del *huayruro* en cualquier tipo de alhaja exorciza las malas intenciones de los interlocutores. La reducción del guardia en *huayruro* (elemento decorativo) en la canción permite presentar a la policía como un sujeto sin poder e incapaz de controlar la fuerza subversiva de doña Felipa. De tal modo, un guardia civil es calificado como un sujeto policial temeroso, asustado y huidizo: “¡huay! qué ha de poder/ el espantado, “huayruro”/ [...] “qué has de poder,/ adónde has de huir.” Esta imagen degradada de los guardias, por contraste, eleva la autorepresentación positiva del sujeto de la enunciación; porque la policía degradada ya no constituye una amenaza destructiva de la protesta social de los mestizos. Más bien, el sujeto de la enunciación (los mestizos rebeldes) aparece como un ser poderoso que destruye a su enemigo en el plano simbólico.

La metáfora metálica se ubica en la última estrofa de la segunda canción, precisamente, en los versos veintiuno y veintidós; en los cuales, el guardia es representado como ser hecho de plomo: “¡Huay!, de plomo, sólo de plomo/ habías sido hecho”. La conceptualización de la policía como un ser de plomo también es una forma de degradación de las virtudes esenciales de la figura policial. La metáfora del plomo, en la canción, actualiza tres semas del referido metal: su elevado peso específico, su innobleza y su inconsistencia. Estos rasgos del metal se trasladan a la nueva imagen transfigura del guardia. De tal modo, en la canción, la policía aparece como un sujeto pesado y poco ágil, por eso, no pudo alcanzar a la rebelde fugitiva doña Felipa; se presenta como persona sin valores y virtudes militares, puesto que ha sido superado por fuerza rebelde de las chicheras; y, por último, se concibe como un sujeto inconsistente y sin heroísmo porque es incapaz de controlar la protesta sin el auxilio de los soldados. Así, la imagen del guardia se devalúa hasta la condición social de las personas simples y sin poder. En cambio, la figura de los rebeldes se encumbra hasta el nivel de las personas poderosas o de los metales nobles como el oro o la plata: “¡Oh árbol de pati/ de Patibamba! Nadie sabía/ que tu corazón era de oro,/ nadie sabía/ que tu pecho era de plata” (106). El espíritu valiente de los rebeldes se asocia como el oro y la plata porque –como estos

metales son resistentes a la corrosión— encarna el poder de resistencia a la violencia del Estado. En la canción, el enemigo de los rebeldes es destruido y transfigurado en un ser de poca monta.

Finalmente, luego de degradar poco a poco la imagen poderosa, cruel, abusiva y violenta del guardia civil en los versos previos, la segunda canción, en los dos últimos versos, cierra el discurso lírico con una metáfora del excremento: “¡Huay!, de excremento de vaca/ habías sido hecho”. Esta metáfora es la más grotesca y destructiva porque constituye una imagen grosera que ridiculiza y denigra la figura oficial de la guardia civil. La representación de la policía como “excremento de vaca” degrada la condición humana y la virtud esencial del guardia. “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento” (Álvarez, 2013: 42). De tal modo, la metáfora del excremento, movilizándolo su significación degradante, deshumaniza al hombre de armas en cuanto lo transforma en desecho despreciable y asqueroso. Lo convierte en materia fecal repugnante.

La valoración de la bosta de vaca cambia de una cultura a otra. Por ejemplo, “[e]n India, las mujeres la consideran superior a la leña, [...], ya que arde lentamente, sin quemar la comida” (Moreira, 1998: 26); en cambio, en Abancay, la población la considera como leña inservible porque dispone de abundante leña de árboles y arbustos altamente combustibles. El poder de combustión de las leñas provenientes de los árboles como huarango, molle, eucalipto, roble andino es muy superior al de la bosta. Por ello, las mujeres desprecian a la bosta y prefieren verla como estiércol o fertilizante. Culturalmente, la valoran como elemento inútil para hacer fuego tanto en la cocina como en el horno.

La metáfora del excremento es el recurso esencial del insulto. Las mestizas son muy ingeniosas para insultar en quechua y en español: “nadie en el mundo insulta como ellas” (157). Concibiendo el motín como *fuego* o combate, construyen metáforas del excremento. Creen que los protagonistas y los pertrechos de guerra deben tener el suficiente temple para producir y mantener el fuego en la lucha. Pero advierten que los rifles, las balas y los guardias no tienen la potencia necesaria para generar y mantener el fuego bélico porque, a través del insulto, los destruyen y los representan como excrementos. Los excrementos, tanto vegetales como animales, son inútiles para hacer fuego de alta intensidad y fuerza. Así, mediante la metáfora escatológica, los mestizos degradan y denigran simbólicamente la fuerza represiva de los guardias. El insulto, por su construcción metafórica, tiene un efecto cómico y risible en la instancia emisora y

receptora. Esto se ilustra con el relato de un alumno externo que narra el insulto proferido por la chichera rebelde contra el coronel: “¡Al coronelcito no me lo hagan tragar, pues! ¡Es mierda! ¡Es mierda! ¡Había sido mierda!”. El mismo estudiante percibe el efecto del insulto, por eso dice: “La gente se está riendo a escondidas en las calles” (157).

4.4. El efecto del insulto: la risa

La primera canción de desafío (“¡Oh árbol de pati!”³) ya genera cierta dosis de risa en las intérpretes. La canción es una danza carvalezca que celebra la explosión del espíritu de rebeldía que estaba reprimido en el alma de las mestizas. Por su esencia, el carnaval “[e]s música bravía, guerrera, trágica y violenta como el cause del gran río” (Arguedas, 1985: 153). Su canto colectivo, por lo mismo, contagia la solidaridad con la causa del motín de las chicheras y cohesiona a las mujeres de la misma condición social y cultural. De tal modo, el grupo de las rebeldes se hace una masa grande: “Era ya un pueblo el

³ Esta canción es una danza de carnaval que la chicheras cantan cuando marchan hacia Patibamba:

*¡Patibamballay
patisachachay!
Sonk'oruruykik'a
k'orimantas kask'a,
sonk'oruruykik'a
k'ollk'emantas kask'a.
¡K'ocha mayullay,
k'ocha remanso!
Challwachallaykik'a
k'orimantas kask'a,
patuchallaykik'a
k'ollk'emantas kask'a.*

*¡Oh árbol de pati
de Patibamba!
Nadie sabía
que tu corazón era de oro,
nadie sabía
que tu pecho era de plata.
¡Oh mi remanso,
mi remanso del río!
Nadie sabía
que tus peces era de oro,
nadie sabía
que tus patitos eran de plata (106-107).*

que iba tras las mulas, avanzando a paso de danza" (107). La masiva adhesión de las mujeres a la protesta social engendra valor para consumir la justicia social a favor de las mestizas y de los colonos mediante la distribución de la sal. La canción, por su ritmo contagioso, infundía un sentimiento guerrero y de triunfo; por ello, "[l]as mujeres seguían cantando con el *rostro sonriente*" (ibíd., la cursiva es nuestra). Y la marcha hacia la hacienda de Patibamba se hacía jubilosa.

En cambio, la primera canción de resistencia o de lucha ("*El rifle del soldadito*") es un huayno cómico, porque, mediante la transfiguración de los elementos y sujetos militares en objetos despreciables, manifiesta un sentimiento de burla sobre los agentes represivos del Estado. La transfiguración negativa de los valores policiales y militares provoca la risa colectiva en la instancia emisora; es decir, los intérpretes del huayno se ríen a carcajadas al cantar en clave de insulto una canción contra los gendarmes. Así, al son de la voz del cantante, "[t]odos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con *largas carcajadas*. El cholo cantaba la estrofa lentamente. Pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a *reírse*" (112, las cursivas son nuestras). La risa colectiva en la chichería es el efecto del insulto en forma metafórica que ridiculiza a los gendarmes y a los soldados; hace gozar a todos los que participan en la interpretación de la canción. El goce, que se visibiliza, primero, mediante "largas carcajadas" y, segundo, a través del baile gozoso al son de la melodía, se produce a partir de la construcción metafórica del insulto. Si no se verbalizara la representación metafórica, no habría risa ni el goce.

La risa, más allá de su naturaleza psicofísica, es un fenómeno social. Concebirla así significa reconocer el contexto sociocultural en el cual se produce para comprender su función social. En este sentido, Bergson (2002: 15) manifiesta que "[l]a risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social". Extrapolando los conceptos de Bergson a nuestro objeto de estudio, advertimos que la risa se produce en un contexto de conflicto social entre los mestizos y los agentes represivos del Estado. Las chicheras, miembros de una clase social marginada y sin poder alguno, solo disponen del lenguaje para luchar contra la violencia física del Estado. El lenguaje les permite utilizar el insulto como arma de lucha que, por su modo de construcción y significación, produce un efecto cómico. Lo cómico se traduce en risa burlesca, como se ha observado en el huayno "*El rifle del soldadito*". La risa burlesca, en dicha canción, naturalmente, tiene una "significación social": criticar la violencia del Estado.

La función social de la risa de los mestizos agrupados en las chicherías y en las calles de Abancay es criticar al aparato represivo del Estado oligárquico. La risa de las rebeldes, provocada por las canciones de insulto que entonan, es “esencialmente denigrante, degradante y anonadante” (Bajtín, 1987: 117). Pues, a través de su forma burlesca, degrada progresivamente a la policía y a los militares hasta reducirlos en la nada o en excrementos repugnantes. De tal modo, la risa de las rebeldes no es inocente, tampoco es una manifestación emocional ciega del inconsciente, sino tiene una intención social en cuanto surge a partir del enfrentamiento físico de ellas con las fuerzas policiales y militares. Esa intención social, por lo menos en el plano simbólico, es humillarlos hasta reducirlos en sujetos ridículos y risibles. Como señala Bergson, “el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que le acompaña siempre una segunda intención [...] Al producir el efecto cómico concurre siempre la intención implícita de humillar, y por ende de corregir, al menos en lo externo” (2002: 105). Las rebeldes se ríen de los soldados y de los gendarmes para cuestionarlos por sus actitudes violentas contra ellas en favor de un grupo social que controla el poder político. Con la risa cuestionan, burlescamente, el poder de aniquilamiento de los ellos; critican el heroísmo de los represores. Optan por la risa porque ya no pueden protestar abiertamente después de la destrucción del motín.

Como explica Colombres (1997: 316), “[e]n el fondo de la risa verdadera están el dolor y la protesta”. Naturalmente, la risa de las rebeldes es la expresión del dolor y de protesta a la vez. El dolor que alimenta la risa de las mestizas son dos hechos violentos: (a) la destrucción del motín y (b) el castigo físico de las chicheras en la cárcel. La destrucción del motín causa un dolor social en las protagonistas porque el grupo reivindicativo se desintegra en cuanto doña Felipa, la cabecilla del movimiento, es perseguida por los guardias hasta que pase al terreno de la clandestinidad. Esta destrucción se consume con el encarcelamiento de las participantes en la revuelta. La pronta derrota del movimiento causa impotencia en las protagonistas y ese sentimiento de impotencia se manifiesta a través de la risa burlesca. El otro dolor que propicia la risa es el castigo físico de las manifestantes encarceladas por parte de los militares. Los soldados las golpean cruelmente con el fin de escarmentar el motín. Este hecho se ilustra mejor con el testimonio de un alumno externo que vuelve al colegio: “Están zurrando a las chicheras en la cárcel [...] Algunas ha chillado duro, como alborotando. Dicen que las fuetean en el trasero, delante de sus maridos” (157). La violencia física sobre el cuerpo de las mujeres engendra un insulto grotesco en la boca de las víctimas que, naturalmente, provoca risa en la gente de la misma clase social. Por otro lado, como dijimos, la risa también es una forma de protesta en cuanto, de modo sutil, se

... convierte en arma de resistencia social. Pues, “[p]or medio de la risa el pueblo aprende a pensar, a ejercer la libertad de conciencia y osar la réplica. Ella no se ensaña con los humildes [...], sino con los que detentan el poder político y religioso” (Colombres, 1997: 317). Así la risa también es una forma de protesta social que, por un lado, resiste el control que ejerce el Estado a través de la violencia y, por el otro, critica y cuestiona al sistema dominante. A través de la risa burlesca, las mestizas oprimidas y castigadas destruyen a sus opresores, ya que la risa es bastante tolerada y no puede ser materia de control ni tampoco es agente de violencia por su naturaleza ambigua.

La risa de las rebeldes no solo tiene la función de criticar a sus enemigos, sino también el poder de asesinar simbólicamente, puesto que es un arma natural y letal de la que dispone el pueblo. En un contexto de lucha, la risa, como explican Bajtín (1987: 86) y Colombres (1997: 313), significa la superación del miedo; es decir, constituye la victoria sobre el miedo. Hace que lo temible se vuelva ridículo. Para tal efecto, muestra la otra cara de la realidad a través del juego de la exageración negativa. Pues en el conflicto social, “[s]e juega con lo que se teme, se le hace burla” (Bajtín, *ibíd.*). De tal modo, lo terrible se vuelve en un objeto risible y ridículo.

La burla es una de las formas más eficaces de la cultura popular para destruir a los poderosos que dominan y oprimen. Por ello, las mestizas rebeldes la practican en la chichería mientras festejan el triunfo simbólico de la protesta. Sus risas burlescas menoscaban los valores privativos de las fuerzas represivas y, por consiguiente, ridiculizan groseramente la imagen honrosa de los agentes represores. “El ridículo mata, y desatar la risa pública sobre alguien equivale a un asesinato simbólico” (Colombres, 1997: 317). Por lo mismo, la risa burlesca de las mujeres es letal porque destruye el honor de las fuerzas de Estado. Las rebeldes se ríen burlescamente del efecto destructivo del insulto. Imponen el huayno cómico en el recinto festivo; lo bailan como si pisotearan a sus enemigos caídos. “Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. [...] Parecían que molían las palabras del huayno” (113). No se contentan con haberlos matado con la risa pública; imaginan moler a ritmo del zapateo a sus enemigos transfigurados en excrementos. El goce de insultar y de bailar a la vez se propaga a las otras chicherías. La expansión del goce festivo, para el colectivo mestizo, significa la victoria del espíritu contestatario sobre el miedo. Pues, la risa aclara la consciencia turbada de las chicheras y les revela la posibilidad de una resistencia masiva.

En la segunda canción contestataria ("*Dicen que el huayruro*"), la risa burlesca, producida por la instancia emisora, se traduce en risa humillante para los insultados. Esta risa es implícita y no está referida por el narrador porque no se manifiesta explícitamente. Los sujetos insultados reciben la risa burlesca como una carga de humillación. Ellos no la interpretan desde la perspectiva del atacante, sino del lado del atacado. Por esta razón, sólo perciben el sentido humillante de la risa burlesca. Comprenden que la risa de las chicherías que entonan las canciones contestatarias llenas de insultos les destruye el honor y el valor propios de las fuerzas del Estado. Por eso, reaccionan reprimiendo a la música, al músico Oblitas y al soldado bailarín.

Cuando una mestiza empezó a cantar el *jaylli*, el cabo, a pesar de estar embriagado, advierte la intención humillante de las letras de la canción; por ello, "en sus ojos bullía un sentimiento confuso" (196). Más adelante, cuando la música alcanzaba su máxima expresión emocional y melódica, "[e]l cabo volvió a dudar. Sudaba" (197). Aunque los soldados se hayan hecho dejar llevar por el ritmo de contrapunto de la melodía para que se entregaran a la danza febrilmente, él padecía las puyas del insulto. Se sentía atacado por la furia del insulto grotesco. Por esta razón, cuando los guardias irrumpen la chichería, haciendo "callar la música y cesar la danza" (198), el cabo colabora con el arresto del arpista. Al final, cuando los guardias son neutralizados, "[l]os soldados arrestaron al arpista". Pero una "mestiza gorda" se enfrenta con valentía contra los guardias para evitar el arresto del músico. "No parecía sentir miedo" (198-199), porque ya lo había perdido al vivir la risa pública cuando se cantaba la canción cómica. De tal modo, tiene suficiente coraje para pelear físicamente contra los represores: guardias y soldados, así como la patrona de la chichería que se arroja desafiante sobre el guarida: "A mí, pues, llévame. ¡Abalea si quieres! ¡Abalea no más!" (199). A fuerza de la furia alimentada por la risa burlesca, las mestizas logran reducir a los guardias. Terminan burlándose, incluso, del poder de las armas: "¡Jajayllas balitas!" (ibíd.). En suma, la risa burlesca se hace humillante en el alma de los sujetos armados representados en las canciones contestatarias.

V. DISCUSIÓN

Hadatty (1998) reconoce catorce canciones en *Los ríos profundos*: nueve *waynos*, dos *jarahuis*, un canto fúnebre, un carnavalito y un *jaylli*. Por su temática, agrupa seis canciones como desafío/rebeldía, cinco como tristeza/nostalgia, dos amor/sexo y una como anhelo de muerte. Explica que el *jaylli* navideño (*Dicen que el "huayruro"*) es un canto paródico que se interpreta en el momento de la rebelión de las chicheras. Si observamos bien la temática de las canciones, notamos dos canciones cómicas como canciones de resistencia simbólica porque, mediante ellas, las chicheras resisten la represión física de los militares. Como ha explicado muy bien Cornejo Polar, las "rebeldes [chicheras] sólo tienen sus palabras para defenderse y a ellas se aferran [...]". El escarmiento, aunque destruye totalmente la rebelión, no aniquila el sustrato de la rebeldía, su raíz en el coraje del pueblo, en el conocimiento del poder colectivo. *Los insultos de las mujeres son el emblema de la rebeldía no domada*" (1997: 121, la cursiva es nuestra). Los insultos constituyen la esencia de la poética social de resistencia de las mestizas de Huanupata. La finalidad del *wayno* y del *jaylli* no es parodiar, sino insultar a los guardias, porque el insulto constituye el mejor arma de lucha de los grupos sociales marginados y de menos poder.

Rama también entiende que el *jaylli* de Navidad "sirve a una mestiza provocativa para insultar a los soldados reunidos en la chichería [...] La frase de la novela con que se anuncia el canto es altamente significativa: "La muchacha improvisada ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a los desconocido"" (1987: 266). La canción de la mestiza, como dice Rama, es una canción de insulto. Sobre los elementos tradicionales del *jaylli*, la mestiza crea las letras de resistencia y de lucha para combatir con los guardias que controlan la revuelta con encarcelamientos, vejaciones y persecuciones. Las palabras son instrumentos de luchas en un universo violento como el de *Los ríos profundos*. Las personas que se odiaban "[t]ambién usaban las palabras; con ellas se herían, infundiendo al tono de la voz, más que a las palabras, veneno, suave o violento". El *jaylli* era una música que templaba los ánimos de los hombres andinos. Por eso, el narrador de la novela explica: "Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice que habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas" (192).

Por otro lado, Huamán (2006: 67-68) también reconoce que las canciones contestatarias de la novela tienen un espíritu de lucha y de resistencia. Por eso, explica que la fuerza colectiva se expresa en la vigorosa imagen de las chicheras que luchan contra los salineros, por consiguiente, contra el sistema oligárquico imperante. En la lucha, las canciones opacan las ofensas e infunden valor entre las mujeres levantadas. Las mestizas usan las canciones para insultar al salinero y a los soldados que disparan contra las rebeldes. De este modo, las canciones se convierten en arma de defensa verbal y estímulo popular para la resistencia ante las injusticias de los poderosos. En este sentido, el *wayno* (“*El rifle del soldadito*”) es cómico porque el humor burlesco con que se improvisa la canción está dirigido contra los soldados prepotentes. Su burla elimina las reglas oficiales impuestas y establece un espacio extraoficial donde se destruye y se rebaja el poder del soldado para exaltar la figura de las chicheras. Así, mediante la canción de protesta, se expresa el sentir popular desde la perspectiva india y mestiza. Las imágenes de las canciones dan cuenta del desprecio a la muerte impuesta y plantean la reivindicación de la vida, puesto que en este universo cultural la muerte es transitoria.

Como observamos, todos los estudios referidos reconocen la temática contestataria de las canciones de resistencia, el estilo cómico y burlesco de las mismas, la función social en el universo conflictivo; pero no estudian los recursos lingüísticos de la poética de insulto en las canciones. Nuestro trabajo tiene el objetivo de describir y explicar los recursos literarios con los que se construyen las canciones de insulto y sus efectos en los sujetos productores y receptores.

El análisis de las canciones subversivas demuestra que ellas son insultos burlescos contra los sujetos represores. El recurso poético utilizado en la construcción del insulto es la metáfora del excremento porque los enemigos de los mestizos, es decir las fuerzas represivas del Estado, son reducidos en excrementos en las canciones contestatarias. Estas canciones por su tono burlesco tienen un efecto cómico en los sujetos productores porque transfiguran a los gendarmes, al guardia civil y a los soldados en excrementos de vegetales y de animales. La transformación de seres poderosos y guerreros en objetos excrementicios provoca la explosión del goce obsceno que se manifiesta a través de la risa burlesca. Por otro lado, esas mismas canciones tienen un efecto humillante para los hombres de armas porque los hieren en sus honores y heroísmos. No obstante que las canciones son expresiones simbólicas, ellos advierten y sienten el efecto obsceno de las letras de las canciones, por eso reprimen a los cultores de la música contestataria.

VI. CONCLUSIONES

Las canciones subversivas de la novela *Los ríos profundos* son poemas quechuas de resistencia simbólica contra la violencia del Estado. La sensibilidad del hombre andino sojuzgado por el sistema latifundista, sobre todo el espíritu guerrero de los mestizos con alma quechua, está expresada en las canciones contestatarias. Éstas se convierten en el vehículo de la propagación mágica del espíritu guerrero y permitirán redimir al indio de la servidumbre, o por lo menos movilizarlo hacia su propia liberación. Contienen el odio social reprimido en el inconsciente colectivo.

Las canciones contestatarias de ataque son insultos grotescos que sirven como instrumento de lucha contra los agentes represores que, mediante el uso de armas de fuego, aniquilan el motín y reprimen a las chicheras rebeldes. Constituyen armas de resistencia simbólica porque, como expresión artística popular, tienen el poder de atacar y defender a la vez. Cuando atacan, destruyen a los represores transfigurándolos negativamente; en cambio cuando defienden, protegen la identidad sociocultural de los mestizos hasta elevarlos a la dimensión mítica y mágica. Los insultos poetizados, por su disposición lingüística especial, tienen una potencia significativa burlesca y humillante; por ello, denigran y degradan a los gendarmes, guardias civiles y soldados hasta reducirlos en excrementos repugnantes.

El principal recurso retórico de los insultos cantados es la metáfora del excremento. Los insultos de las canciones de ataque son escatológicos porque, mediante la transfiguración metafórica, los elementos bélicos y los sujetos armados son reducidos en excrementos vegetales y animales. Por ejemplo, el rifle es transfigurado en "huesos de cacto"; la bala, en "excremento de llama"; la pólvora, en "pedo de mula"; y el guardia civil (*huayruro*), en "excremento de vaca". La metáfora reconstruye esos elementos y sujetos militares desde la óptica de la cultura popular por eso los representa de modo grotesco. Las metáforas del excremento, por su naturaleza simbólica, apelando a connotaciones laterales, sugieren significados muy sugestivos que producen efectos emotivos de risa o de enfado.

Desde la perspectiva popular, el efecto natural de la metáfora escatológica es la risa burlesca y colectiva. El insulto, por su modo de representación, provoca risa jubilosa en los mestizos que cantan y bailan la música quechua con alma guerrera. La explosión de

la risa es el fermento mágico de la fuerza expresiva de las metáforas y simboliza la victoria del espíritu de rebeldía sobre el miedo que por siglos ha sumido en el letargo a los indios y mestizos. La risa colectiva alimenta el alma combativa de las mestizas que padecen la represión violenta. En cambio, para los agentes represores, la risa burlesca se traduce en risa humillante porque les hiere profundamente en el honor, por eso reaccionan paralizando la música y deteniendo al músico Oblitas. La risa, un fenómeno psicofísico y sutil, además de ser la manifestación del goce obscuro, también tiene poder de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, Federico (2008): "El motín en *Los ríos profundos: pulsión de discursos de control y de resistencia*, en *Dialogía*, 3, pp. 109-168.
- ALTHUSSER, Louis (2003): «Ideología y aparatos ideológicos del estado», en Slavoj Žižek, comp., pp. 115-155.
- ÁLVAREZ, Alberto (2013): *La huella escatológica*. Barcelona: Laertes.
- ARGUEDAS, José M. (1976): "Canciones quechuas", en Ángel Rama (comp.), *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Arca-Calicanto.
- ARGUEDAS, José María (1985): *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, José María (2001): *Los ríos profundos*. Lima: Peisa.
- BAJTÍN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, Mijail. (1994): *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- BERGSON, Henri (2002): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- BOURDIEU, Pierre (1988): *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- BURGA, Manuel y Alberto Flores Galindo (1994): *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, tomo II. Lima: Fundación Andina.
- CASSIRER, Ernest (1968⁵): *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1981): *Psicoanálisis y marxismo*, Madrid: Alianza.
- COLÍN, Marisela (2011): «Selección lingüística y discursiva en la "visibilización" de la dimensión moral de la violencia: el insulto moral», en *Discurso & Sociedad*, Vol. 5 (3), pp. 442-468.
- COLOMBRES, Adolfo (1997): *La celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CORBETA, Piergiorgio (2007): *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGRAW Hill / Interamericana.

- CORNEJO, Antonio (1997): *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- DEL CID, A., Méndez, R. y Sandoval, F. (2007): *Investigación. Fundamentos y metodología*. México: Pearson.
- DUVERGER, Maurice (1986): *Métodos de las ciencias sociales*. México DF.: Ariel.
- FAIRCLOUGH, Norman y Ruth Wodak (2000): «Análisis crítico del discurso», en Teu A. Van Dijk, comp., *Discurso como interacción social*, vol. II, Barcelona, Gedisa, pp. 367-404.
- FEDIDA, Pierre (1979): *Diccionario de psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ, Flory (2002): "El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación", en *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, vol. II, núm. 96, pp. 35-53.
- FOUCAULT, Michel (1992²⁰): *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- FOWLER, Roger (1988): *Literatura como discurso social*. Alcoy: Marfil.
- FRITH, Simón (2003): "Música e identidad", en Stuart, H. y Du Gay, P., comps. : *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GADAMER, Hans-Georg (1991): *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GALEANO, María Eumelia (2007): *Estrategias de investigación social cualitativa*. Medellín: La Carreta.
- GARCÍA, María del Carmen (2000). *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Barcelona: Gedisa.
- GRUPO M (1987): *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- HADATTY, Yanna (1998): "El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*", *Kipus Revista Andina de Letras*, 8, pp.47-57.
- HALL, Stuart (2010): *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.
- HUAMÁN, Carlos (2004): *Pachachaka. Narrattupiva, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM-COLMEX.
- HUAMÁN, Carlos (2006): *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros*. Lima: Altazor.
- KOLAKOWSKI, L. (1999) "De la violencia" en *Libertad, fortuna, mentiras y traición*. Barcelona, Paidós, pp.65.
- LAPLANCHE, Jean y J. B. Pontalis (1968): *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- MOORE, Melisa (2003): *En la encrucijada: Las ciencias sociales y la novela en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- MOREIRA, Hilia (1998): *Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo: Trilce.
- NAVARRO, Pablo y Díaz, Capitolina (1994): "Análisis de contenido", en Delgado, J. M. y Gutiérrez, J. (eds.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, pp. 177-224.
- NOGUEROL, Artur (1998): "Investigación y la didáctica de la lengua y la literatura", en Mendoza, A. (coord.), *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*. Barcelona: Horsori.
- RAMA, Ángel (1985): *Crítica de la cultura de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RAMA, Ángel (1987): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014²³). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa
- REGUERA, Alejandra (2008): *Metodología de la investigación lingüística*. Córdoba: Brujas.
- ROJAS, Raúl (2000): *Guía para realizar investigaciones sociales*. México: Plaza y Valdés/ P Y V Editores.
- ROWE, William (1987): "Arguedas, música y transformación social", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, pp. 97-107.
- SALES, Dora (2004): *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna: Peter Lang.
- TAYLOR, S. J. y Bogdan, R. (1987): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- TÓJAR, Juan Carlos (2006): *Investigación cualitativa. Comprender y actuar*. Madrid: Arco Libros.
- USÓ, L. (2007): "Creencias de los profesores de ELE sobre la enseñanza/aprendizaje de la pronunciación". Tesis Doctoral: Universidad de Barcelona.
- VAN DIJK, Teun (1999): *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- VAN DIJK, Teun (2003): *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- VÁSQUEZ, Chalena (2002): "Universo sonoro en *Los ríos profundos*", en Lienzo
- VERGARA, Abilio (2010): *La tierra que duele de Carlos Falconí*. De cultura, música y violencia en Ayacucho. Ayacucho: Imprenta Gráfica Publigráf.

- VOLOSHINOV, Valentín (1976): *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ZAVALA, Iris M. (2011): "La injuria, el insulto, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora", en Matías Escalera (coord.): *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro en el siglo presente*, pp. 69-78. Madrid: Tierradenadie.
- ZIMMERMAN, Klaus (2005): "Construcción de la identidad y anticortesía verbal. Estudio de conversaciones entre jóvenes masculinos", en Diana Bravo (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*, pp. 245-271. Buenos Aires: Dunken.

LAS CANCIONES CONTESTATARIAS EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*: LA POÉTICA
POPULAR DE RESISTENCIA SOCIAL

Federico Altamirano Flores

Programa: Literatura

Área: Humanidades

RESUMEN

Considerando la "literatura como un discurso social" (Fowler, 1988) que, de modo estético, representa los problemas sociales y culturales de una determinada sociedad y época, la presente investigación tiene el objetivo de analizar las canciones contestatarias creadas por los mestizos de Abancay en medio del conflicto social en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Para comprender la existencia de las canciones en la novela, desentrañamos cuatro temas esenciales: la causa de la creación de las canciones subversivas, la función social que las canciones cumplen en la lucha, los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones contestatarias y el efecto emotivo del insulto. El diseño de la investigación se construye conforme con los principios del paradigma cualitativo. La metodología aplicada es investigación documental porque se utiliza la novela como estético verbal. El corpus de estudio está constituido por las canciones contestatarias de la obra. Los resultados del estudio señalan que las canciones contestatarias constituyen la poética popular de resistencia simbólica contra la represión violenta del Estado. Pues ellas son creadas como nueva estrategia verbal para enfrentar la agresión física y psicológica. Las mestizas rebeldes son incapaces de recurrir a la violencia física para pelear con los agentes armados del Estado, por ello, apelan a la única arma natural de la que dispone el hombre: la violencia verbal. En conclusión, el análisis revela que las canciones subversivas son insultos grotescos con efectos destructivos y que sirven como armas de defensa y de ataque al mismo tiempo. Las canciones, mediante las metáforas del excremento, expresan insultos escatológicos que provocan, por un lado, la humillación de los militares y, por el otro, la risa burlesca del pueblo mestizo; organizan y vehiculizan la ideología de resistencia.

Palabras clave: poética de resistencia, metáfora del excremento, resistencia simbólica

ABSTRACT

Considering the "literature as a social discourse" (Fowler, 1988) that aesthetic way, represents the social and cultural problems of a society and time, this research aims to analyze the rebellious songs created by mestizos of Abancay in the midst of social conflict in the novel *deep rivers* by Jose Maria

Arguedas. To understand the existence of the songs in the novel, unravel four key issues: the cause of the creation of subversive songs, the social function that the songs meet in the struggle, literary devices used in the construction of the would answer songs and insult emotional effect. The research design is constructed in accordance with the principles of qualitative paradigm. The methodology is documentary research because the novel is used as verbal aesthetic. The corpus of study consists of the rebellious songs of the work. The study results indicate that the rebellious songs are the popular poetry of symbolic resistance against violent state repression. Because they are created as new verbal strategy to deal with the physical and psychological aggression. The rebels mestizas are unable to resort to physical violence to fight armed agents of the state, therefore, appeal to the only natural weapon available to man: verbal violence. In conclusion, the analysis reveals that the subversive songs are grotesque insults with destructive effects and serve as weapons of defense and attack at the same time. The songs, by the metaphors of excrement, express scatological insults that cause, on the one hand, the humiliation of the military and, on the other, the mocking laughter of the Metis people; organized and are vehicles ideology of resistance.

Key words: resistance poetic metaphor excrement, symbolic resistance

INTRODUCCIÓN

Consideramos la “literatura como un discurso social” Fowler (1988: 206), que, de modo estético, representa los problemas sociales y culturales de una determinada sociedad y época. En este sentido, la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas representa varios problemas sociales de Abancay que son desarrollados literariamente. Uno de ellos es el motín de las chicheras de Huanupata. El motín, como un hecho nuclear de la novela, da origen al conflicto social en el que dos grupos totalmente opuestos se enfrentan violentamente: uno, para conquistar la justicia social y, otro, para controlar el orden social establecido por el Estado. La destrucción del motín por parte de las fuerzas del orden produce la explosión creativa de las canciones contestatarias o subversivas. Como muy bien señala Sales, a partir del motín de las chicheras, “el intertexto musical se hace más intensa” en la novela (2004: 547) y regula el tono lírico y épico de la sintaxis narrativa del conflicto social. La música constituye el signo de la “liberación de fuerzas sociales capaces de oponerse a la opresión” (Rowe, 1987: 103). Y las canciones subversivas es la expresión del triunfo mágico de la rebelión sobre el miedo a la autoridad o a los opresores.

La música andina es un elemento central en la novela porque, por un lado, visibiliza la sensibilidad indígena-mestiza y la ideología del grupo con respecto a los otros y, por el otro, como elemento sonoro, marca la pauta del ritmo y melodía de la dimensión discursiva del relato. La sensibilidad del mestizo tiene una matriz indígena en cuanto se sirve de las composiciones populares de tipo tradicional para expresar los avatares y las emociones colectivas en un contexto social conflictivo. La música guía la estructura rítmica y melódica de la narración porque las canciones están engranadas tanto con la historia como con el discurso de *Los ríos profundos*.

En este estudio, analizamos las canciones contestatarias creadas por los mestizos de Abancay en medio del conflicto social. Nuestro el objetivo es desentrañar cuatro temas sobre esas canciones: la causa de la creación de las canciones subversivas, la función social que las canciones cumplen en la lucha, los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones contestatarias y el efecto emotivo del insulto. Para analizar y comprender estos asuntos, partimos de la siguiente idea: las

canciones contestatarias constituyen la poética popular de resistencia simbólica contra la represión violenta del Estado. Pues ellas son creadas como nueva estrategia verbal para enfrentar la agresión física y psicológica. Las mestizas rebeldes son incapaces de recurrir a la violencia física para pelear con los agentes armados del Estado, por ello, apelan a la única arma natural de la que dispone el hombre: la violencia verbal. Las canciones subversivas son insultos grotescos con efectos destructivos y sirven como armas de defensa y ataque al mismo tiempo.

Consideramos la violencia como una conducta psicosocial propio del ser humano. Como sostiene Žižek (2009), el hombre es el único ser capaz de ejercer la violencia. La violencia se activa en las relaciones sociales, puesto que las relaciones sociales se construyen sobre la base del poder y la violencia es un instrumento de gestión del poder. De tal modo, “cometer un acto de violencia se entiende como la utilización de la fuerza o de la amenaza” (Colín, 2011: 444) para imponer el poder de uno sobre el otro. Más concretamente, Kolakowski explica que

sólo las personas pueden ejercer y sufrir la violencia. Cometer un “acto de violencia” es utilizar la fuerza o la amenaza para obligar a alguien a comportarse de determinada manera para impedir que haga determinada cosa, o simplemente, sin otro objeto que causarle daño [...] La violencia ha sido un aspecto inextirpable de la historia humana desde sus orígenes, igual que la guerra que no es más que una forma organizada de violencia [...] La violencia en sus más variadas formas continuará siendo parte de nuestro sino (1999: 65).

Por su parte, Colín (2011) distingue dos dimensiones de la violencia: la dimensión física y la dimensión moral. La primera comprende la represión y la tortura que practican los aparatos de represión; segunda se manifiesta a través del insulto. Los insultos, como comportamientos groseros, corresponden a la manifestación verbal de la violencia; provoca consecuencias más graves que la forma física. La violencia, en general, se concreta a través de actos físicos, mentales y verbales (García Galera, 2000). En la novela, los insultos expresados en las canciones contestatarias son provocados por la violencia física ejercida por el aparato represor. La violencia física de los gendarmes, guardias y soldados produce un efecto inesperado en las víctimas: la violencia moral.

Las canciones subversivas son una parte de la música popular de los mestizos, la parte verbal interpretada por un o una cantante. La música, como la combinación armónica ente la melodía instrumental y la voz humana, es la expresión natural del pueblo; por ello, “refleja las intenciones del artista y su posición dentro del campo de la cultura” (Frith, 2003:184). Refleja todo el espíritu y toda la emoción profunda del hombre andino. Por esta razón, representa estéticamente las experiencias sociales y personales de los protagonistas de la resistencia simbólica; puesto que la música es “una práctica *en sí misma* estética, una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales” (2003: 186 -187). Las canciones contestatarias organizan y vehiculizan la ideología de resistencia de los mestizos. Las letras de ellas reflejan el sentimiento y la identidad del grupo para fortalecer la cohesión social y, al mismo tiempo, constituyen una conducta en cuanto se convierte en instrumento de resistencia contra el poder.

El estudio de la poética popular de resistencia se aborda desde la perspectiva del análisis crítico del discurso (Wodak y Meyer, 2003) porque concebimos la literatura como discurso social que representa la vida humana contextualizada en un universo social y cultural. En este sentido, Bajtín (1994: 46) concibe la literatura como un producto ideológico que representa el entorno material y

social del hombre. La literatura refleja en su esencia horizontes ideológicos ajenos (como la cognición, política, ética, religión, etc.). Pero la literatura, al reflejar los signos de las otras esferas ideológicas, crea nuevas formas de expresión, nuevos signos de comunicación ideológica. De tal modo, según Bajtín, las obras literarias «se convierten en parte objetiva de la realidad social que rodea al hombre. Al reflejar algo que se encuentra fuera de ellas, las obras literarias se vuelven, al mismo tiempo, valores en sí mismas y fenómenos singulares del medio ideológico» (1994: 61). Precisamente, esa objetivación de la realidad social de los protagonistas del conflicto intergrupal será posible interpretar con la orientación teórica del análisis crítico del discurso. Ya que esta disciplina sostiene que el discurso comprende, simultáneamente, tres amplios dominios de la vida social: las representaciones, relaciones e identidades (Fairclough y Wodak, 2000: 390). Y las canciones contestatarias, como discurso social, poseen esas dimensiones discursivas

MATERIAL Y MÉTODO

El corpus de análisis está constituido por las canciones subversivas o contestatarias que cantan los rebeldes mestizos en la novela *Los ríos profundos* tras la destrucción del motín de las chicheras. La metodología usada en el estudio de las canciones de resistencia es la investigación documental. La investigación documental no sólo es una técnica de recolección y validación de información, sino que constituye una de las metodologías que cuenta con particularidades propias en el diseño del proyecto, la obtención de la información, el análisis y la interpretación. “La investigación documental hace de sus fuentes su materia prima básica” (Galeano, 2009). La fuente documental es la novela misma que comprende las creaciones poéticas de los mestizos rebeldes.

RESULTADOS

Las canciones populares contestatarias: nueva estrategia de resistencia simbólica

Ante la destrucción de la rebelión social de las chicheras, las mujeres mestizas cambian la protesta social pública por una “lucha simbólica” (Bourdieu, 1988: 137) porque el aparato represivo del Estado aniquila la rebelión, persigue a la cabecilla y controla las acciones de las chicheras. En el terreno de la lucha simbólica, instauran una resistencia simbólica a través de las canciones populares subversivas para, por un lado, mantener y fortalecer el espíritu de lucha y, por el otro, para desafiar y atacar a los guardias y soldados. Al utilizar el arte popular como instrumento de lucha, ejercen la resistencia simbólica para frustrar la vigilancia del Estado.

Las canciones subversivas comprenden tres modos de resistencia. El primer modo es de cohesión social del grupo rebelde. En este sentido, existen dos canciones de fortalecimiento y mantenimiento del espíritu de lucha: “En la pampa de Utari” (189-190) y “Río Paraisancos” (191-192).

Utari pampapi,

En la pampa de Utari,

*murupillpintucha,
amarak wak'aychu,
k'ausak'arak'mi kani,
kutipamusk'aykin,
vueltamuk'aykin.
Nok'a wañuptiyña,
nok'a ripuptiyña
lutuyta apaspa,
wak'ayta yachamki.*

*Kausarak'mi kani,
alconchas nisunki,
luceros nisunki,
kutimus'arak'mi,
vueltamusak'arak'mi.
Amarak'wak'aychu,
murupillpintucha,
saywacha churusk'ay
manaras tuninchu,
tapurikamullay.*

*Paraisancos mayu,
río caudaloso,
aman pallk'ankichu
kutimunaykama,
vueltamunaykama.
pall'ark'optikik'a,
ramark'optikik'a,
challwacha sak'esk'aypin
pipas challwayk'ospa
usuchipuwaman.*

*Kutimuk', kaptiyña
pallkanki ramanki.
kikiy, challwaykuspay
uywakunallaypak'.
Yaku faltapinpas,
ak'o faltapinpas
ñokacha uywakusak'i
warma wek'eywanpas,
ñawi ruruwanpas.*

*mariposa manchada,
no llores todavía,
aún estoy vivo,
he de volver a ti,
he de volver.
Cuando yo me muera,
cuando yo desaparezca
te vestirás de luto,
aprenderás a llorar.*

*Aún estoy vivo,
el halcón te hablará de mí,
la estrella de los cielos te hablará de mí,
he de regresar todavía,
todavía he de volver.
No es tiempo de llorar,
mariposa manchada,
la saywa que elevé en la cumbre
no se ha derrumbado,
pregúntale por mí (189-190).*

*Río Paraisancos,
caudaloso río,
no has de bifurcarte
hasta que yo regrese,
hasta que yo vuelva.
Porque si te bifurcas,
si te extiendes en ramas,
en los pececillos que yo he criado
alguien te cebaría
y desperdiciados, morirían en las playas.*

*Cuando sea el viajero que vuelva a ti
te bifurcarás, te extenderás en ramas.
Entonces yo mismo, a los pececillos
los criaré, los cuidaré.
Y si les faltara el agua que tú les das,
si les faltara arena
yo los criaré
con mis lágrimas puras,
con las niñas de mis ojos (191-192).*

En estas canciones, desde una instancia mítica, la cabecilla doña Felipa habla. En la primera canción, declara que aún está con vida y promete volver porque su deseo de lucha se mantiene viva; en la segunda, hace un llamado a unidad a sus seguidoras para que no se dividan hasta que vuelva. El segundo modo es de desafío a los guardias.

*"Huayruro", ama baleaychu;
chakapatapi chakaykuy;
"huayruro", ama sipiychu;
chakapatapi suyaykuy,
tiayaykuy; ama manchaychu.*

*No dispaes, "huayruo";
sobre el puente sé puente;
no mates, "huayruo";
sobre el puente espera,
siéntate; no te asustes.*

Fusil warkusk'atas tarinku

*mana piyta sipisk'anta.
Mula yawarllas chakapatapi,
sutuspa sutusiask'a,
sutuspa sutusiask'a.*

Encontraron colgados los fusiles

*que a nadie mataron.
Sólo la sangre de las mulas desde el puente,
goteando goteaba,
goteando goteaba (159-161).*

La canción "No dispaes, "huayruo" (159-161) es una exhortación a los guardias para que dejen de perseguir y disparar a las fugitivas que se esconden en el monte del valle. Invita a renunciar a la violencia armada y sugiere que los guardias sean un puente de diálogo para evitar el derrame de sangre humana. Y, finalmente, el tercer modo es de ataque o de lucha mediante el insulto. Las canciones "El rifle del soldadito" (113) y "Dicen que el "huayruo" (196-198) ridiculizan la fuerza represiva de los soldados y de los guardias civiles. Estas canciones minimizan el poder de aniquilamiento de los represores y de sus armas. En este estudio, solamente nos concentraremos en las canciones contestatarias o de ataque.

El insulto: arma de resistencia de las mujeres rebeldes

El insulto es una violencia verbal; es un acto de habla con el que se agrade, ataca, humilla, denigra a una persona en una situación de conflicto. Los insultos son actos verbales descorteses, puesto que son expresiones que tienen la intención de amenazar o deteriorar la identidad positiva de una persona. Expresan negativamente la imagen social de una persona, porque "quieren que el interlocutor se sienta denigrado, desvalorizado, disminuido y ofendido" (Zimmermann, 2005: 248). Y son pulsiones de la conciencia reprimida del sujeto en un contexto conflictivo o de tensiones sociales.

Colín, luego de revisar una serie de definiciones sobre el insulto, propone la siguiente definición:

El insulto es una acción verbal y/o no verbal, sancionada como ofensiva; cuyas unidades léxicas pueden, o no, representar en sí mismas una carga insultante al evocar conceptos socialmente convenidos para ello. El insulto puede ser un acto de habla o ser tan solo una parte del acto mismo. Enmarcado en una situación comunicativa, el insulto es un recurso del locutor/interlocutor cuya fuerza ilocucionaria se expresa como agresión. El insulto presenta un doble valor comunicativo, el de la agresión y la defensa, esto es, rompe y restituye, en algunos casos, la comunicación. [...] El uso de palabras lingüísticamente marcadas en contextos que normalmente le son vedados llega a evidenciar las diferencias sociales al romper las convenciones (2003: 154).

Esta definición es coherente con nuestra concepción sobre el insulto. Por eso, abordamos nuestro estudio desde el enfoque de esta noción, porque entendemos el insulto como un recurso verbal (y no verbal) de defensa y de agresión, a la vez, en una situación de comunicación violenta en la que se disputa el poder.

El lenguaje opresivo no solamente es una representación de la violencia, sino que también es el acto mismo de la violencia. Como señala Zavala, “[e]l lenguaje se emplea para agredir, amenazar, desafiar, retar, pero ya sabemos en nuestra propia carne que algunas palabras dejan huella, tienen capacidad de marca, porque las palabras tienen poder” (2007: 72). De tal modo, las palabras pueden doler tanto como la herida producida por un arma de fuego o por un puñete. Por ejemplo, un insulto racista, como una forma de agresión verbal, es como una bofetada en la cara. La herida es instantánea en el honor y en la identidad de la persona. Algunas formas de insulto racial producen efectos psicofísicos que dejan inválida a la víctima. Por lo mismo, el objetivo del lenguaje violento es causar un menoscabo al interlocutor con la pretensión de deteriorar su imagen social positiva.

El insulto se realiza como sustitución de la agresión física, “pasa a ser el arma de los que no tienen armas, de los que no tienen poder y se contentan mancillando la lengua” (Zavala, 2007: 72). Los sujetos que enuncian los insultos son los que tienen menos poder en el proceso de relaciones sociales competitivas, porque “el poder se regula por juego de papeles sociales” (Colín, 2011: 445). En las relaciones de poder, al no tener acceso a las armas más poderosas, hacen uso del insulto para atacar agresivamente a sus oponentes poderosos. Los que expresan el insulto sienten un goce obscuro que se traduce en una descarga de la impotencia o de la conciencia reprimida contra los adversarios. De este modo, alivian la fuerza pulsional concretada en el cuerpo tensionado.

El poder del Estado, que se impone a través de la violencia física, pone a prueba la verdadera valentía de las mestizas de Abancay; hace que la fuerza reprimida de las mujeres encuentre el momento apropiado para la explosión de la pulsión social de rebeldía y de resistencia. Entonces, como dice Hall (2010: 473), “el poder no sólo es negativo, no sólo reprime lo que pretende controlar. También es productivo”. Es productivo en cuanto el sistema de represión engendra nuevas estrategias de control y de resistencia. Los esfuerzos por controlar el motín producen la verdadera explosión del discurso de resistencia en forma de insultos ordinarios y artísticos. Como señala Foucault (1980), el poder “no sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino [...] que atraviesa y produce cosas, *induce placer, formas de conocimiento, produce discurso*” (en Hall (2010: 473, la cursiva es nuestra). Por esta razón, la violencia física desatada por los militares contra las mestizas rebeldes produce nuevos discursos de resistencia: las canciones populares contestatarias. Las mujeres rebeldes crean canciones contestatarias para enfrentar la represión que

padecen. Las canciones, por un lado, ridiculizan y niegan la autoridad de los militares y, por el otro, infunden un espíritu de resistencia, de lucha y fortalecen el poder colectivo de las mujeres.

La retórica del insulto en las canciones subversivas: la metáfora escatológica del excremento

Uno de los recursos lingüísticos fundamentales del insulto como arma de lucha de los grupos sociales marginados es la metáfora. La metáfora tiene una potencia expresiva desconcertante y sugerente en la comunicación verbal. Esta figura, por su potente efecto estético, se utiliza para agredir, amenazar, desafiar y retar porque tiene el poder de lastimar el alma y el cuerpo del enemigo o del contrincante. Es la imagen del significado reprimido en la conciencia social de los sujetos oprimidos; por lo mismo, es una forma de “mediación simbólica” en cuanto sustituye a un flechazo o a un puñete por la injuria (Zavala, 2007: 72). De tal modo, el insulto metafórico reemplaza la violencia física ofensiva por una forma simbólica que provoca un placer o un goce obscuro en el hablante: la risa.

La metáfora, desde la perspectiva retórica, es un “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” (RAE, 2001). La metáfora no es “una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término” (Grupo μ , 1987: 176). La modificación es producto de operaciones cognitivas de adición y supresión de semas a los dos términos implicados en la constitución de la metáfora; pues, la metáfora tiene la función de estructurar y remodelar una concepción determinada transformándola en otra nueva concepción familiar para los interlocutores. Por esta razón, un hablante hace uso de la metáfora cuando siente que ningún uso literal de la palabra logrará producir el efecto deseado. En cambio, el uso de la metáfora puede contribuir a captar la atención con mayor eficacia, o puede configurar una imagen compleja que no podría ser evocada de otro modo, o puede permitir, por último, transmitir conceptos nuevos.

Por el potencial simbólico del lenguaje figurado, en la composición de las dos canciones de ataque o de lucha se recurre a la metáfora escatológica como principal recurso de creación poética. El lenguaje escatológico del insulto (la metáfora) se usa en las canciones como recurso lingüístico para transgredir la identidad de los gendarmes, guardias civiles y soldados y construir otros seres reducidos a la categoría del excremento. El análisis de las canciones permitirá ilustrar la fuerza expresiva de las metáforas del excremento para transgredir y degradar a los enemigos en el plano simbólico; es decir, visibilizará la configuración de imágenes excretas como producto de la “pulsión destructiva” (Álvarez, 2013: 97).

I. Huayno cómico

1	<i>Soldaduchapa riflínk'a</i>	1	<i>El rifle del soldadito</i>
2	<i>tok'romantas kask'a</i>	2	<i>había sido de huesos de cacto,</i>
3	<i>chaysi, chaysi</i>	3	<i>por eso, por eso</i>
4	<i>yank'a yank'a tok'yan,</i>	4	<i>trueno inútilmente,</i>
5	<i>chaysi, chaysi</i>	5	<i>por eso, por eso</i>
6	<i>yank'a yank'a tok'yan.</i>	6	<i>trueno inútilmente.</i>
7	<i>Manas, manas, wayk'ey,</i>	7	<i>No, no, hermano,</i>
8	<i>riflinchu tok'ro</i>	8	<i>no es el rifle</i>
9	<i>alma rurullansi</i>	9	<i>es el alma del soldadito</i>
10	<i>tok'ro tok'ro kask'a.</i>	10	<i>de leña inservible.</i>
11	<i>Salineropa revolverchank'a</i>	11	<i>El revólver del salinero</i>
12	<i>llama akawansi</i>	12	<i>estaba cargado</i>
13	<i>armask'a kask'a</i>	13	<i>con excremento de llama,</i>
14	<i>polvorañantak'</i>	14	<i>y en vez de pólvora</i>
15	<i>mula salinerok'</i>	15	<i>y en vez de pólvora</i>
16	<i>asnay asnay supin.</i>	16	<i>pedo de mula salinera (112).</i>

II. Jaylli de Navidad

1	<i>"Huayruro", "huayruro"</i>	1	<i>Dicen que el "huayruro", "huayruro"</i>
2	<i>mana atinchu,</i>	2	<i>no puede,</i>
3	<i>mana atinchu</i>	3	<i>no puede,</i>
4	<i>maytak'atinchu.</i>	4	<i>¿cómo ha de poder!</i>
5	<i>Imanallautas atinman,</i>	5	<i>Por qué ha de poder,</i>
6	<i>¡way! atinman</i>	6	<i>¡huay! qué ha de poder,</i>
7	<i>manchak' "huayruro"</i>	7	<i>el espantado "huayruro"</i>
8	<i>doña Felipa makinwan,</i>	8	<i>con la mano de doña Felipa,</i>
9	<i>doña Felipa kallparwan.</i>	9	<i>con la fuerza de doña Felipa.</i>
10	<i>"Huayruro", "huayruro",</i>	10	<i>"Huayruro", "huayruro",</i>
11	<i>maytas atiwak',</i>	11	<i>qué has de poder,</i>
12	<i>maytas chinkanki.</i>	12	<i>adónde has de huir.</i>
13	<i>Doña Felipa mulallan,</i>	13	<i>De doña Felipa la mula,</i>
14	<i>chunchul mulallan</i>	14	<i>las tripas de la mula</i>
15	<i>chinkachiyta, chinkachin,</i>	15	<i>de perder, te perdieron,</i>
16	<i>"huayruroy", "huayruroy".</i>	16	<i>"huayruro", "huayruro" (196)</i>
17	<i>"Huayruruy", "huayruruy"</i>	17	<i>"Huayruro", "huayruro"</i>
18	<i>imallamantas kaswanki.</i>	18	<i>y de qué, de qué habías sido hecho.</i>
19	<i>¡Way!, titillamantas</i>	19	<i>¡Huay!, de plomo, sólo de plomo</i>
20	<i>Kask'anki.</i>	20	<i>habías sido hecho.</i>
21	<i>¡Way!, karkallamantas</i>	21	<i>¡Huay!, de excremento de vaca</i>
22	<i>Kask'anki.</i>	22	<i>habías sido hecho (198)</i>

Metáforas del excremento vegetal

La primera canción es un huayno cómico interpretado por un cholo o mestizo. La intención de la canción es insultar a los soldados y a los gendarmes. Para lograr ese efecto, se utiliza dos metáforas

del excremento. La primera, distribuida entre los versos uno y diez, es una metáfora del excremento vegetal. Pues se representa “El rifle del soldadito [como] huesos del cacto”. En esta metáfora se modifica el significado original del término *rifle* (arma de fuego del tipo fusil o carabina) hasta reducirlo en un término del campo del excremento vegetal: “huesos del cacto”. El hueso del cacto –*tuqru* en quechua– es el tronco cilíndrico muerto, precisamente, del cacto; es decir, es el residuo seco que se produce por la putrefacción de las de las partes jugosas o carnosas del tejido vascular. El excremento, según la RAE (2001), también es el “residuo que se produce en las plantas por la putrefacción”. De tal modo, al representar el rifle como “huesos del cacto” se utiliza una metáfora escatológica. Pero, del verso siete al diez, se corrige el “término de partida” de la referida metáfora (Grupo μ , 1987: 178). Y se aclara la metáfora en el sentido de que el rifle no es un excremento, sino “el alma del soldadito”. Con la corrección, al significar “el alma del soldadito” como “huesos del cacto”, se degrada el valor militar de los soldados, puesto que se construye una imagen del soldado inútil para el fuego: “leña inservible”. En cualquier caso, tanto el “rifle” como “el alma del soldadito” son representados como “huesos del cacto”, es decir como excremento porque no sirven para hacer fuego y “truenan inútilmente”.

Los “huesos del cacto”, un excremento de la naturaleza vegetal, son concebidos como un desecho o basura en la cultura andina. Por eso, en la canción se dice que el tronco seco del cacto es “leña inservible”. Desde luego, por su estructura porosa, se quema inmediatamente en la hoguera sin generar llama ni brasa candente, sólo truenan como los coheterillos al quemarse y consumirse. Es inútil para la cocina y el horno porque no tiene fuerza en el momento de la combustión y se consume rápidamente hasta reducirse en ceniza. La población andina nunca lo considera como leña, por eso tampoco lo recoge del campo para llevar a la casa. Suele estar abandonado en los cercos de las chacras, año tras año, o es quemado junto con las malezas cuando se limpian los terrenos para el sembrío. En concreto, por su condición de excremento, los troncos de los cactos secos son despreciados y son considerados como basura o desecho vegetal.

4.3. 2. Metáforas del excremento animal

La segunda metáfora (desde verso once al dieciséis) de la primera canción es una metáfora del excremento animal, porque, después de representar el arma de fuego (rifle y revólver) de los soldados como excremento vegetal, ahora se significa a la bala como “excremento de llama” y a la pólvora de la bala como “pedo de mula”. Estas representaciones son metáforas escatológicas porque construyen imágenes de excrementos animales. El excremento de la llama, en cierto modo, se asemeja a la bala porque es un poco alargado en comparación con el de las ovejas. Se utiliza, generalmente, para abonar los terrenos de sembrío; pero no sirve como combustible del fogón en el hogar ni de los hornos porque no genera fuego o llama y tampoco se hace brasa al quemarse. El

pedo de la mula es la “ventosidad que se expele del vientre por el ano” (RAE, 2001). El sistema digestivo del equino evacua los gases intestinales porque el cuerpo excreta la flatulencia para limpiar el tubo digestivo. El pedo se expele con sonido y olor muy singulares. Naturalmente, una mula, a diferencia de los caballos, expele el pedo con más fuerza y potencia. El sonido y la pestilencia del pedo de la mula se asocian con la pólvora quemada de la bala disparada en los versos de la canción.

Al representar la munición como “excremento de llama” y la pólvora como “pedo de mula” se devalúa el poder bélico de la bala de los soldados. Estas metáforas del excremento animal reducen las balas de las armas del fuego de los soldados a la categoría de mierda con fin de construir un sentido burlesco sobre elementos belicosos que, generalmente, despiertan temor y miedo en la población civil. Con estas imágenes, los mestizos pretenden humillar, desafiar y destruir el temple guerrero de los militares. Las metáforas del excremento están llenas de odio porque tienen una carga destructiva en su esencia. La canción de protesta, como insulto, expresa una violencia excrementaria y ciega impulsado por el odio social contra los militares que los oprimen en nombre del Estado.

Ambas metáforas del excremento de la primera canción son figuras de burla sobre los pertrechos de los soldados que controlan y persiguen a las chicheras rebeldes. Ridiculizan las armas de fuego y las municiones al representarlas como excrementos vegetales y animales. Las destruyen hasta reducirlas en mierdas despreciables. Hacen que pierdan sus principales rasgos de poder y de belicosidad. Simbólicamente, desarman a los soldados, anulan su poder y neutralizan la autoridad de éstos. Eliminan la imagen peligrosa y de amenaza que encarnan; es decir, borran la a imagen que suele asociarse con la muerte. Finalmente, convierten la imagen poderosa de las armas de los soldados en objetos risibles e inútiles, en objetos que no causan ningún sentimiento de temor, peligro, autoridad y muerte. Sólo provocan risas burlescas y humillantes.

Por otro lado, en la segunda canción («*Dicen que el “huayruro”*»), observamos tres metáforas: una pura, otra metálica y otra del excremento. La expresión *huayruro* es una metáfora pura porque el término real “A” (*guardia civil*) está ausente en el discurso poético y sólo aparece el término “B” (*huayruro*). De tal modo, en la canción se representa al guardia civil como *huayruro*. A éste se le asigna un nombre metafórico a partir de una comparación tácita entre ambos términos. Sintácticamente, la metáfora *huayruro* funciona como vocativo o apelativo, ya que sirve para nombrar al destinatario (guardia civil) a quien se dirige el hablante lírico. La canción recoge una metáfora de origen social porque la población ha conceptuado al guardia civil metafóricamente con el nombre de *huayruro* debido a que su uniforme tenía una combinación de colores de azul marino

con rojo vivo¹ y, en apariencia, era muy similar al fruto del arbusto llamado *huayruro*. En el imaginario colectivo, la guardia civil era conocida como *huayruro*.

Con la metáfora *huayruro* se degrada los atributos de los policías (heroísmo, valor, arrojo, poder) hasta reducirlos en objeto decorativo. El *huayruro*, semilla parecida a un frejol, es de color rojo con manchas negras y, desde los tiempos remotos, son utilizados como adornos en la fabricación de joyas. Suele usarse como ornamento de los zarcillos, pulseras y collares. Por sus poderes de protección contra los malos espíritus, la posesión del *huayruro* en cualquier tipo de alhaja exorciza las malas intenciones de los interlocutores. La reducción del guardia en *huayruro* (elemento decorativo) en la canción permite presentar a la policía como un sujeto sin poder e incapaz de controlar la fuerza subversiva de doña Felipa. De tal modo, un guardia civil es calificado como un sujeto policial temeroso, asustado y huidizo: “¡huay! qué ha de poder/ el espantado, “huayruro””/ [...] “qué has de poder,/ adónde has de huir.” Esta imagen degradada de los guardias, por contraste, eleva la autorepresentación positiva del sujeto de la enunciación; porque la policía degradada ya no constituye una amenaza destructiva de la protesta social de los mestizos. Más bien, el sujeto de la enunciación (los mestizos rebeldes) aparece como un ser poderoso que destruye a su enemigo en el plano simbólico.

La metáfora metálica se ubica en la última estrofa de la segunda canción, precisamente, en los versos veintiuno y veintidós; en los cuales, el guardia es representado como ser hecho de plomo: “¡Huay!, de plomo, sólo de plomo/ habías sido hecho”. La conceptualización de la policía como un ser de plomo también es una forma de degradación de las virtudes esenciales de la figura policial. La metáfora del plomo, en la canción, actualiza tres semas del referido metal: su elevado peso específico, su innobleza y su inconsistencia. Estos rasgos del metal se trasladan a la nueva imagen transfigura del guardia. De tal modo, en la canción, la policía aparece como un sujeto pesado y poco ágil, por eso, no pudo alcanzar a la rebelde fugitiva doña Felipa; se presenta como persona sin valores y virtudes militares, puesto que ha sido superado por fuerza rebelde de las chicheras; y, por último, se concibe como un sujeto inconsistente y sin heroísmo porque es incapaz de controlar la protesta sin el auxilio de los soldados. Así, la imagen del guardia se devalúa hasta la condición social de las personas simples y sin poder. En cambio, la figura de los rebeldes se encumbra hasta el nivel de las personas poderosas o de los metales nobles como el oro o la plata: “¡Oh árbol de pati/ de Patibamba!/ Nadie sabía/ que tu corazón era de oro,/ nadie sabía/ que tu pecho era de plata” (106). El espíritu valiente de los rebeldes se asocia como el oro y la plata porque —como estos

¹ La guardia civil, cuando salió de servicio, llevaba un uniforme de paño fino azul marino: las bocamangas de la guerrera y las franjas exteriores de los pantalones eran de color rojo vivo; la gorra elipsoidal tenía cenefas de color rojo.

metales son resistentes a la corrosión— encarna el poder de resistencia a la violencia del Estado. En la canción, el enemigo de los rebeldes es destruido y transfigurado en un ser de poca monta.

Finalmente, luego de degradar poco a poco la imagen poderosa, cruel, abusiva y violenta del guardia civil en los versos previos, la segunda canción, en los dos últimos versos, cierra el discurso lírico con una metáfora del excremento: “¡Huay!, de excremento de vaca/ habías sido hecho”. Esta metáfora es la más grotesca y destructiva porque constituye una imagen grosera que ridiculiza y denigra la figura oficial de la guardia civil. La representación de la policía como “excremento de vaca” degrada la condición humana y la virtud esencial del guardia. “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento” (Álvarez, 2013: 42). De tal modo, la metáfora del excremento, movilizándolo su significación degradante, deshumaniza al hombre de armas en cuanto lo transforma en desecho despreciable y asqueroso. Lo convierte en materia fecal repugnante.

La valoración de la bosta de vaca cambia de una cultura a otra. Por ejemplo, “[e]n India, las mujeres la consideran superior a la leña, [...], ya que arde lentamente, sin quemar la comida” (Moreira, 1998: 26); en cambio, en Abancay, la población la considera como leña inservible porque dispone de abundante leña de árboles y arbustos altamente combustibles. El poder de combustión de las leñas provenientes de los árboles como huarango, molle, eucalipto, roble andino es muy superior al de la bosta. Por ello, las mujeres desprecian a la bosta y prefieren verla como estiércol o fertilizante. Culturalmente, la valoran como elemento inútil para hacer fuego tanto en la cocina como en el horno.

La metáfora del excremento es el recurso esencial del insulto. Las mestizas son muy ingeniosas para insultar en quechua y en español: “nadie en el mundo insulta como ellas” (157). Concibiendo el motín como *fuego* o combate, construyen metáforas del excremento. Creen que los protagonistas y los pertrechos de guerra deben tener el suficiente temple para producir y mantener el fuego en la lucha. Pero advierten que los rifles, las balas y los guardias no tienen la potencia necesaria para generar y mantener el fuego bélico porque, a través del insulto, los destruyen y los representan como excrementos. Los excrementos, tanto vegetales como animales, son inútiles para hacer fuego de alta intensidad y fuerza. Así, mediante la metáfora escatológica, los mestizos degradan y denigran simbólicamente la fuerza represiva de los guardias. El insulto, por su construcción metafórica, tiene un efecto cómico y risible en la instancia emisora y receptora. Esto se ilustra con el relato de un alumno externo que narra el insulto proferido por la chichera rebelde contra el coronel: “¡Al coronelcito no me lo hagan tragar, pues! ¡Es mierda! ¡Es mierda! ¡Había sido mierda!”. El mismo estudiante percibe el efecto del insulto, por eso dice: “La gente se está riendo a escondidas en las calles” (157).

El efecto del insulto: la risa

La primera canción de desafío (“¡Oh árbol de pati!”²) ya genera cierta dosis de risa en las intérpretes. La canción es una danza carvalezca que celebra la explosión del espíritu de rebeldía que estaba reprimido en el alma de las mestizas. Por su esencia, el carnaval “[e]s música brava, guerrera, trágica y violenta como el cause del gran río” (Arguedas, 1985: 153). Su canto colectivo, por lo mismo, contagia la solidaridad con la causa del motín de las chicheras y cohesionan a las mujeres de la misma condición social y cultural. De tal modo, el grupo de las rebeldes se hace una masa grande: “Era ya un pueblo el que iba tras las mulas, avanzando a paso de danza” (107). La masiva adhesión de las mujeres a la protesta social engendra valor para consumir la justicia social a favor de las mestizas y de los colonos mediante la distribución de la sal. La canción, por su ritmo contagioso, infundía un sentimiento guerrero y de triunfo; por ello, “[l]as mujeres seguían cantando con el *rostro sonriente*” (ibíd., la cursiva es nuestra). Y la marcha hacia la hacienda de Patibamba se hacía jubilosa.

En cambio, la primera canción de resistencia o de lucha (“*El rifle del soldadito*”) es un huayno cómico, porque, mediante la transfiguración de los elementos y sujetos militares en objetos despreciables, manifiesta un sentimiento de burla sobre los agentes represivos del Estado. La transfiguración negativa de los valores policiales y militares provoca la risa colectiva en la instancia emisora; es decir, los intérpretes del huayno se ríen a carcajadas al cantar en clave de insulto una canción contra los gendarmes. Así, al son de la voz del cantante, “[t]odos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con *largas carcajadas*. El cholo cantaba la estrofa lentamente. Pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a *reírse*” (112, las cursivas son nuestras). La risa colectiva en la chichería es el efecto del

² Esta canción es una danza de carnaval que la chicheras cantan cuando marchan hacia Patibamba:

¡Patibamballay
patisachachay!
Sok'oruruykik'a
k'orimantas kask'a,
sok'oruruykik'a
k'ollk'emantas kask'a.
¡K'ocha mayullay,
k'ocha remanso!
Challwachallaykik'a
k'orimantas kask'a,
patuchallaykik'a
k'ollk'emantas kask'a.

¡Oh árbol de pati
de Patibamba!
Nadie sabía
que tu corazón era de oro,
nadie sabía
que tu pecho era de plata.
¡Oh mi remanso,
mi remanso del río!
Nadie sabía
que tus peces era de oro,
nadie sabía
que tus patitos eran de plata (106-107).

insulto en forma metafórica que ridiculiza a los gendarmes y a los soldados; hace gozar a todos los que participan en la interpretación de la canción. El goce, que se visibiliza, primero, mediante “largas carcajadas” y, segundo, a través del baile gozoso al son de la melodía, se produce a partir de la construcción metafórica del insulto. Si no se verbalizara la representación metafórica, no habría risa ni el goce.

La risa, más allá de su naturaleza psicofísica, es un fenómeno social. Concebirla así significa reconocer el contexto sociocultural en el cual se produce para comprender su función social. En este sentido, Bergson (2002: 15) manifiesta que “[l]a risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social”. Extrapolando los conceptos de Bergson a nuestro objeto de estudio, advertimos que la risa se produce en un contexto de conflicto social entre los mestizos y los agentes represivos del Estado. Las chicherías, miembros de una clase social marginada y sin poder alguno, solo disponen del lenguaje para luchar contra la violencia física del Estado. El lenguaje les permite utilizar el insulto como arma de lucha que, por su modo de construcción y significación, produce un efecto cómico. Lo cómico se traduce en risa burlesca, como se ha observado en el huayno “*El rifle del soldadito*”. La risa burlesca, en dicha canción, naturalmente, tiene una “significación social”: criticar la violencia del Estado.

La función social de la risa de los mestizos agrupados en las chicherías y en las calles de Abancay es criticar al aparato represivo del Estado oligárquico. La risa de las rebeldes, provocada por las canciones de insulto que entonan, es “esencialmente denigrante, degradante y anonadante” (Bajtín, 1987: 117). Pues, a través de su forma burlesca, degrada progresivamente a la policía y a los militares hasta reducirlos en la nada o en excrementos repugnantes. De tal modo, la risa de las rebeldes no es inocente, tampoco es una manifestación emocional ciega del inconsciente, sino tiene una intención social en cuanto surge a partir del enfrentamiento físico de ellas con las fuerzas policiales y militares. Esa intención social, por lo menos en el plano simbólico, es humillarlos hasta reducirlos en sujetos ridículos y risibles. Como señala Bergson, “el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que le acompaña siempre una segunda intención [...] Al producir el efecto cómico concurre siempre la intención implícita de humillar, y por ende de corregir, al menos en lo externo” (2002: 105). Las rebeldes se ríen de los soldados y de los gendarmes para cuestionarlos por sus actitudes violentas contra ellas en favor de un grupo social que controla el poder político. Con la risa cuestionan, burlescamente, el poder de aniquilamiento de los ellos; critican el heroísmo de los represores. Optan por la risa porque ya no pueden protestar abiertamente después de la destrucción del motín.

Como explica Colombres (1997: 316), “[e]n el fondo de la risa verdadera están el dolor y la protesta”. Naturalmente, la risa de las rebeldes es la expresión del dolor y de protesta a la vez. El

dolor que alimenta la risa de las mestizas son dos hechos violentos: (a) la destrucción del motín y (b) el castigo físico de las chicheras en la cárcel. La destrucción del motín causa un dolor social en las protagonistas porque el grupo reivindicativo se desintegra en cuanto doña Felipa, la cabecilla del movimiento, es perseguida por los guardias hasta que pase al terreno de la clandestinidad. Esta destrucción se consume con el encarcelamiento de las participantes en la revuelta. La pronta derrota del movimiento causa impotencia en las protagonistas y ese sentimiento de impotencia se manifiesta a través de la risa burlesca. El otro dolor que propicia la risa es el castigo físico de las manifestantes encarceladas por parte de los militares. Los soldados las golpean cruelmente con el fin de escarmentar el motín. Este hecho se ilustra mejor con el testimonio de un alumno externo que vuelve al colegio: “Están zurrando a las chicheras en la cárcel [...] Algunas ha chillado duro, como alborotando. Dicen que las fuetean en el trasero, delante de sus maridos” (157). La violencia física sobre el cuerpo de las mujeres engendra un insulto grotesco en la boca de las víctimas que, naturalmente, provoca risa en la gente de la misma clase social. Por otro lado, como dijimos, la risa también es una forma de protesta en cuanto, de modo sutil, se convierte en arma de resistencia social. Pues, “[p]or medio de la risa el pueblo aprende a pensar, a ejercer la libertad de conciencia y osar la réplica. Ella no se ensaña con los humildes [...], sino con los que detentan el poder político y religioso” (Colombres, 1997: 317). Así la risa también es una forma de protesta social que, por un lado, resiste el control que ejerce el Estado a través de la violencia y, por el otro, critica y cuestiona al sistema dominante. A través de la risa burlesca, las mestizas oprimidas y castigadas destruyen a sus opresores, ya que la risa es bastante tolerada y no puede ser materia de control ni tampoco es agente de violencia por su naturaleza ambigua.

La risa de las rebeldes no solo tiene la función de criticar a sus enemigos, sino también el poder de asesinar simbólicamente, puesto que es un arma natural y letal de la que dispone el pueblo. En un contexto de lucha, la risa, como explican Bajtín (1987: 86) y Colombres (1997: 313), significa la superación del miedo; es decir, constituye la victoria sobre el miedo. Hace que lo temible se vuelva ridículo. Para tal efecto, muestra la otra cara de la realidad a través del juego de la exageración negativa. Pues en el conflicto social, “[s]e juega con lo que se teme, se le hace burla” (Bajtín, *ibíd.*). De tal modo, lo terrible se vuelve en un objeto risible y ridículo.

La burla es una de las formas más eficaces de la cultura popular para destruir a los poderosos que dominan y oprimen. Por ello, las mestizas rebeldes la practican en la chichería mientras festejan el triunfo simbólico de la protesta. Sus risas burlescas menoscaban los valores privativos de las fuerzas represivas y, por consiguiente, ridiculizan groseramente la imagen honrosa de los agentes represores. “El ridículo mata, y desatar la risa pública sobre alguien equivale a un asesinato simbólico” (Colombres, 1997: 317). Por lo mismo, la risa burlesca de las mujeres es letal porque destruye el honor de las fuerzas de Estado. Las rebeldes se ríen burlescamente del efecto destructivo

del insulto. Imponen el huayno cómico en el recinto festivo; lo bailan como si pisotearan a sus enemigos caídos. “Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. [...] Parecían que molían las palabras del huayno” (113). No se contentan con haberlos matado con la risa pública; imaginan moler a ritmo del zapateo a sus enemigos transfigurados en excrementos. El goce de insultar y de bailar a la vez se propaga a las otras chicherías. La expansión del goce festivo, para el colectivo mestizo, significa la victoria del espíritu contestatario sobre el miedo. Pues, la risa aclara la consciencia turbada de las chicheras y les revela la posibilidad de una resistencia masiva.

En la segunda canción contestataria (“*Dicen que el huayruro*”), la risa burlesca, producida por la instancia emisora, se traduce en risa humillante para los insultados. Esta risa es implícita y no está referida por el narrador porque no se manifiesta explícitamente. Los sujetos insultados reciben la risa burlesca como una carga de humillación. Ellos no la interpretan desde la perspectiva del atacante, sino del lado del atacado. Por esta razón, sólo perciben el sentido humillante de la risa burlesca. Comprenden que la risa de las chicheras que entonan las canciones contestatarias llenas de insultos les destruye el honor y el valor propios de las fuerzas del Estado.

Por eso, reaccionan reprimiendo a la música, al músico Oblitas y al soldado bailarín.

Cuando una mestiza empezó a cantar el *jaylli*, el cabo, a pesar de estar embriagado, advierte la intención humillante de las letras de la canción; por ello, “en sus ojos bullía un sentimiento confuso” (196). Más adelante, cuando la música alcanzaba su máxima expresión emocional y melódica, “[e]l cabo volvió a dudar. Sudaba” (197). Aunque los soldados se hayan hecho dejar llevar por el ritmo de contrapunto de la melodía para que se entregaran a la danza febrilmente, él padecía las puyas del insulto. Se sentía atacado por la furia del insulto grotesco. Por esta razón, cuando los guardias irrumpen la chichería, haciendo “callar la música y cesar la danza” (198), el cabo colabora con el arresto del arpista. Al final, cuando los guardias son neutralizados, “[l]os soldados arrestaron al arpista”. Pero una “mestiza gorda” se enfrenta con valentía contra los guardias para evitar el arresto del músico. “No parecía sentir miedo” (198-199), porque ya lo había perdido al vivir la risa pública cuando se cantaba la canción cómica. De tal modo, tiene suficiente coraje para pelear físicamente contra los represores: guardias y soldados, así como la patrona de la chichería que se arroja desafiante sobre el guarida: “A mí, pues, llévame. ¡Abalea si quieres! ¡Abalea no más!” (199). A fuerza de la furia alimentada por la risa burlesca, las mestizas logran reducir a los guardias. Terminan burlándose, incluso, del poder de las armas: “¡Jajayllas balitas!” (ibíd.). En suma, la risa burlesca se hace humillante en el alma de los sujetos armados representados en las canciones contestatarias.

DISCUSIÓN

Hadatty (1998) reconoce catorce canciones en *Los ríos profundos*: nueve *waynos*, dos *jarahuis*, un canto fúnebre, un carnavalito y un *jaylli*. Por su temática, agrupa seis canciones como desafío/rebeldía, cinco como tristeza/nostalgia, dos amor/sexo y una como anhelo de muerte. Explica que el *jaylli* navideño (*Dicen que el "huayruro"*) es un canto paródico que se interpreta en el momento de la rebelión de las chicheras. Si observamos bien la temática de las canciones, notamos dos canciones cómicas como canciones de resistencia simbólica porque, mediante ellas, las chicheras resisten la represión física de los militares. Como ha explicado muy bien Cornejo Polar, las "rebeldes [chicheras] sólo tienen sus palabras para defenderse y a ellas se aferran [...]. El escarmiento, aunque destruye totalmente la rebelión, no aniquila el sustrato de la rebeldía, su raíz en el coraje del pueblo, en el conocimiento del poder colectivo. *Los insultos de las mujeres son el emblema de la rebeldía no domada*" (1997: 121, la cursiva es nuestra). Los insultos constituyen la esencia de la poética social de resistencia de las mestizas de Huanupata. La finalidad del *wayno* y del *jaylli* no es parodiar, sino insultar a los guardias, porque el insulto constituye el mejor arma de lucha de los grupos sociales marginados y de menos poder.

Rama también entiende que el *jaylli* de Navidad "sirve a una mestiza provocativa para insultar a los soldados reunidos en la chichería [...] La frase de la novela con que se anuncia el canto es altamente significativa: "La muchacha improvisada ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a los desconocido"" (1987: 266). La canción de la mestiza, como dice Rama, es una canción de insulto. Sobre los elementos tradicionales del *jaylli*, la mestiza crea las letras de resistencia y de lucha para combatir con los guardias que controlan la revuelta con encarcelamientos, vejaciones y persecuciones. Las palabras son instrumentos de luchas en un universo violento como el de *Los ríos profundos*. Las personas que se odiaban "[t]ambién usaban las palabras; con ellas se herían, infundiendo al tono de la voz, más que a las palabras, veneno, suave o violento". El *jaylli* era una música que templaba los ánimos de los hombres andinos. Por eso, el narrador de la novela explica: "Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice que habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas" (192).

Por otro lado, Huamán (2006: 67-68) también reconoce que las canciones contestarías de la novela tienen un espíritu de lucha y de resistencia. Por eso, explica que la fuerza colectiva se expresa en la vigorosa imagen de las chicheras que luchan contra los salineros, por consiguiente, contra el sistema oligárquico imperante. En la lucha, las canciones opacan las ofensas e infunden valor entre las mujeres levantadas. Las mestizas usan las canciones para insultar al salinero y a los soldados

que disparan contra las rebeldes. De este modo, las canciones se convierten en arma de defensa verbal y estímulo popular para la resistencia antes las injusticias de los poderosos. En este sentido, el *wayno* (“*El rifle del soldadito*”) es cómico porque el humor burlesco con que se improvisa la canción está dirigido contra los soldados prepotentes. Su burla elimina las reglas oficiales impuestas y establece un espacio extraoficial donde se destruye y se rebaja el poder del soldado para exaltar la figura de las chicheras. Así, mediante la canción de protesta, se expresa el sentir popular desde la perspectiva india y mestiza. Las imágenes de las canciones dan cuenta del desprecio a la muerte impuesta y plantean la reivindicación de la vida, puesto que en este universo cultural la muerte es transitoria.

Como observamos, todos los estudios referidos reconocen la temática contestataria de las canciones de resistencia, el estilo cómico y burlesco de las mismas, la función social en el universo conflictivo; pero no estudian los recursos lingüísticos de la poética de insulto en las canciones. Nuestro trabajo tiene el objetivo de describir y explicar los recursos literarios con los que se construyen las canciones de insulto y sus efectos en los sujetos productores y receptores.

El análisis de las canciones subversivas demuestra que ellas son insultos burlescos contra los sujetos represores. El recurso poético utilizado en la construcción del insulto es la metáfora del excremento porque los enemigos de los mestizos, es decir las fuerzas represivas del Estado, son reducidos en excrementos en las canciones contestatarias. Estas canciones por su tono burlesco tienen un efecto cómico en los sujetos productores porque transfiguran a los gendarmes, al guardia civil y a los soldados en excrementos de vegetales y de animales. La transformación de seres poderosos y guerreros en objetos excrementicios provoca la explosión del goce obsceno que se manifiesta a través de la risa burlesca. Por otro lado, esas mismas canciones tienen un efecto humillante para los hombres de armas porque los hieren en sus honores y heroísmos. No obstante que las canciones son expresiones simbólicas, ellos advierten y sienten el efecto obsceno de las letras de las canciones, por eso reprimen a los cultores de la música contestataria.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, Federico (2008): “El motín en *Los ríos profundos: pulsión de discursos de control y de resistencia*, en *Dialogía*, 3, pp. 109-168.
- Althusser, Louis (2003): «Ideología y aparatos ideológicos del estado», en Slavoj Žižek, comp., pp. 115-155.
- Álvarez, Alberto (2013): *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*. Barcelona: Laertes.
- Arguedas, José María (2001): *Los ríos profundos*. Lima: Peisa.
- (1985): *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Bajtín, Mijail (1994): *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.

- Bajtín, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bergson, Henri (2002): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Bourdieu, Pierre (1988): *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo (1994): *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, tomo II. Lima: Fundación Andina.
- Cassirer, Ernest (1968⁵): *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colín, Marisela (2011): «Selección lingüística y discursiva en la “visibilización” de la dimensión moral de la violencia: el insulto moral», en *Discurso & Sociedad*, Vol. 5 (3), pp. 442-468.
- Colombres, Adolfo (1997): *La celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cornejo, Antonio (1997): *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fairclough, Norman y Ruth Wodak (2000): «Análisis crítico del discurso», en Teu A. Van Dijk, comp., *Discurso como interacción social*, vol. II, Barcelona, Gedisa, pp. 367-404.
- Foucault, Michel (1992²⁰): *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Fowler, Roger (1988): *Literatura como discurso social*. Alcoy: Marfil.
- Frith, Simón (2003): “*Música e identidad*”, en Stuart, H. y Du Gay, P., comps.: *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gadamer, Hans-Georg (1991): *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García Galera, María del Carme (2000): *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Barcelona: Gedisa.
- Grupo μ (1987): *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Hall, Stuart (1984): “Notas la deconstrucción de “lo popular”, en Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Hall, Stuart (2010): *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Kolakowski, Leszek (1999): *Libertad, fortuna, mentiras y traición*. Barcelona: Paidós.
- Moore, Melisa (2003): *En la encrucijada: Las ciencias sociales y la novela en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Moreira, Hilia (1998): *Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo: Trilce.
- Rama, Ángel (1987³): *Transculturación narrativa en América latina*. México: Siglo XXI.
- Real Academia Española (2014²³). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa
- Rowe, William (1987): “Arguedas, música y transformación social”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, pp. 97-107.
- Sales, Dora (2004): *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna: Peter Lang.

- Van Dijk, Teun (1999): *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Vergara, Abilio (2010): *La tierra que duele de Carlos Falconí*. De cultura, música y violencia en Ayacucho. Ayacucho: Imprenta Gráfica Publigráf.
- Voloshinov, Valentín (1976): *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wodak, Ruth y Michael Meyer (2003): *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Zavala, Iris M. (2011): "La injuria, el insulto, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora", en Matías Escalera (coord.): *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro en el siglo presente*, pp. 69-78. Madrid: Tierradenadie.
- Zimmerman, Klaus (2005): "Construcción de la identidad y anticortesía verbal. Estudio de conversaciones entre jóvenes masculinos", en Diana Bravo (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español*, pp. 245-271. Buenos Aires: Dunken.