



Una visión moderna colonial del mundo andino Criollos e indios en «Amor indígena» de Ventura García Calderón

Recibido: 06.06.18
Aprobado: 21.09.18

Santiago López Maguiña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
slopezm@unmsm.edu.pe

RESUMEN

Este texto forma parte de una serie de análisis inspirados en la semiótica francesa. Esta es una disciplina que exige rigor, aunque a la vez no desdena la intuición y la exploración más allá de sus fronteras. Se intenta sistematizar la representación de los estereotipos más pregnantes de la cultura y la literatura peruana. Se busca construir esquemas y en lo posible modelos explicativos. Para comenzar el proyecto se ha elegido un relato de Ventura García Calderón que ofrece una mirada criolla colonial de lo indígena. Es una mirada peyorativa, a la vez que una afirmación de los valores de la clase señorial peruana dominante, durante las primeras décadas del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: literatura peruana; moderno; arcaico; colonial; criollo; indio; dimensión de lo sensible; narrativa de viaje; narrativa amorosa; narrativa de conquista; semiótica.

A modern colonial vision of the Andean world. Criollo and Indians in «Amor indígena» by Ventura García Calderón

ABSTRACT

This text is part of a series of analyzes inspired by French semiotics. This is a discipline that demands rigor, although at the same time it does not disdain intuition and exploration beyond its borders. It attempts to systematize the representation of the most pregnant stereotypes of Peruvian culture and literature. It seeks to build schemes and as far as possible explanatory models. To begin the project, a story by Ventura García Calderón has been chosen that offers a colonial Creole look of the indigenous. It is a pejorative look, as well as an affirmation of the values of the dominant Peruvian nobleman class, during the first decades of the last century.

KEYWORDS: Peruvian literature; modern; archaic; colonial; creole; indian; dimension of the sensible; narrative of travel; narrative of love; narrative of conquest; semiotics.

Este texto forma parte de una serie de análisis inspirados en la semiótica francesa. Esta es una disciplina que exige rigor, aunque a la vez no desdeña la intuición y la exploración más allá de sus fronteras. Se intenta sistematizar la representación de los estereotipos más pregnantes de la cultura y la literatura peruana. Se busca construir esquemas y en lo posible modelos explicativos. Para comenzar el proyecto se ha elegido un relato de Ventura García Calderón que ofrece una mirada criolla colonial de lo indígena. Es una mirada peyorativa, a la vez que una afirmación de los valores de la clase señorial peruana dominante, durante las primeras décadas del siglo pasado. Por esta puesta en escena la tentación de un análisis que intente una contextualización es grande. El camino que se toma impone evitarlo y concentrarse en el enunciado, en los modos en que se produce la representación, con énfasis en la composición de los estados que el propio relato recorta del flujo de las acciones y de los fenómenos sensibles. A partir de aquí se irá haciendo un recorrido que vaya conectándolo con otros textos de distintas épocas y de distintos lugares en el área geográfica del Perú y en el horizonte más amplio de la región andina.

Relato de viaje y de encuentro «amoroso»

«Amor indígena» de Ventura García Calderón (García Calderón, 2011, pp. 505-509) es un relato de viaje narrado en primera persona (De Certeau, 1999, pp. 203-227) y es también el relato de un encuentro «amoroso». Un viajero cuenta lo que le ocurre en el trayecto y se centra en un suceso. El narrador y personaje principal, un joven bachiller en Letras, durante la segunda jornada de un recorrido que hace entre la capital de la república (el Perú, país exótico para el lector francés al que se dirige) y la capital de una provincia ubicada en la sierra, en compañía de «un señor feudal de los contornos y un comerciante leguleyo», vive un encuentro «amoroso» con una muchacha indígena que se le antoja una Sulamita, de «carne prieta», mientras él se ve en el lugar del rey Salomón, que coge en sus brazos a la fuerza. El encuentro sigue un desarrollo cuyas secuencias pueden precisarse y adecuarse en alguna medida a las definidas por Jacques Fontanille en su análisis de la práctica de la seducción (Fontanille, 2014, pp. 161-170). En esas secuencias

dos actores se unen e inician una relación amorosa, bajo la premisa de que ambos se abren y aceptan progresivamente al otro. Desde los primeros signos mediante los cuales se transmiten el interés de una mutua aproximación ambos muestran una disposición a recibir al otro, un deseo de admitirlo y asimilarlo a los ámbitos de su respectiva vida privada e íntima, de entrada cerrados para todos los demás.

En el encuentro que ocurre en «Amor indígena» no se presenta una clara simetría entre los actores. El personaje principal, que forma parte del grupo de viajeros costeño hispano criollo y que ha ingresado ruidosamente en una aldea serrana, haciendo disparos al aire y dando voces de forma estentórea, se siente cautivado por una «india primorosa»: «¡Santa Rosa me valga! —expresa el narrador— Estaba enamorado: desde la entrada cautivó missentidos una india primorosa como las que sedujeron a los conquistadores». No se produce, como en la secuencia práctica de la seducción definida formalmente por Fontanille, un primer intercambio de miradas y gestos indicadores de mutua atracción. Una aproximación progresiva de los cuerpos, de acuerdo a un protocolo más o menos establecido. El grupo de viajeros es que se siente atraído. El narrador en particular quien queda aprehendido, aprisionado, encerrado por la presencia hermosa, sin que entre él y la «india primorosa» se haya entablado alguna conexión. De hecho salta a la vista que quien es capturado se percibe a sí mismo como un conquistador español, aunque por paradoja aparece como un conquistador conquistado desde el momento en que descubre con sorpresa a la joven indígena. Es en realidad un conquistador que tiene la capacidad de imponerse y dominar sobre los indígenas, aunque a la vez puede quedar subordinado a una india sometida. Es un actante sin duda dominante, en una posición de poder que lo hace capaz de imponer sus deseos y decisiones en un terreno en el que los ideales del amor, exigen reciprocidad en los afectos. Este es un imperativo válido, no hay que descuidarlo, para las relaciones amorosas entre actores social y culturalmente semejantes, que no es el caso en la relación que se establece en este relato. Aquí el heredero de los conquistadores se siente capturado por los encantos de una «india primorosa», que pertenece a una cultura y a una clase no solo muy distintas a las suyas, sino subordinadas en un grado correspondiente a una relación entre amo y siervo. La joven indígena apare-



ce con claridad como un actor incapaz de contraponer sus propios deseos a los que el amo obliga. Esta es la razón por la que el encuentro con ella no constituye un encuentro amoroso. Ese encuentro presupone un acto perceptual y afectivo simétrico, que debería haber superado desigualdades de cualquier naturaleza: haberse presentado como una experiencia simultánea y convergente de que ese suceso es único y fundador.

Ahora bien si el encuentro entre el personaje hispano criollo y la joven indígena quechua se presenta en el inicio como una conquista del heredero de los conquistadores por parte de la descendiente de los conquistados, culmina con una situación inversa. La mujer es la que termina conquistada con violencia. Literalmente forzada a rendirse a los deseos del conquistador en un acto final de violación, como Tomás Escajadillo no duda en calificar en su estudio del relato (Escajadillo, 1994)

Los momentos de «amor» son calificados de salvajes y comparados con los vividos por los conquistadores españoles en el siglo xvi. Comienzan con el encierro en el tambo de la aldea, el cual regenta y atiende un personaje chino al que previamente se ha arrojado con prepotencia, mientras la «indiecita» sollozaba, dice el narrador, «palabras que (...) [él] no acertaba a comprender». Tiene lugar una escena cuyo desarrollo principia como una imposición que no necesita de palabras, en la que no se requiere una mediación comunicativa, y que acaba en una declaración de sumisión sin palabras. El relato termina cuando la joven agradecida se entrega agradecida al violador, quien la sube a la grupa de su caballo al momento de continuar viaje.

El escenario

La sierra es zona geográfica distante y desconocida para el hombre hispano criollo de la costa. Cuando viaja a ella es tierra extraña en la que se interna. A la vez, sin embargo, es zona familiar. Un territorio propio. Posesión ocupada por sus ascendientes, los conquistadores españoles en el siglo xvi, de quienes se asume heredero tanto de su afán colonialista, como de su fuerza y de sus aptitudes para tal efecto. La sierra distante y desconocida es un ecúmene por el dominio que sobre ella se ejerce; un ecúmene hispano criollo, aun colonial a principio del siglo xx, época en la que

se localiza el relato. El narrador de «Amor indígena» y sus acompañantes son precisamente personajes criollos que viajan por territorios propios, aunque desconocidos y apartados. Es un viaje de señores por tierras consideradas suyas, que al mismo tiempo son ajenas y extrañas (éreme) (Descola, 2012: 31). Es otro mundo por el que se desplazan, lejos de los confines de su mundo propio, en el que sin embargo ejercen señorío. En ese horizonte no se mueven en terreno seguro, que para ellos es un terreno llano, de tipo urbano, de fronteras y rutas definidas, sino en un terreno incierto, erizado, ilimitado y de rutas imprecisas.

Dos presencias paisajistas aparecen en el relato. La costa, cuyos rasgos icónico figurativos principales pueden ser inferidos a partir de las explícitas descripciones que se hacen de la sierra, y que funciona como zona de referencia, lugar donde por tanto se produce la enunciación, y la sierra, lugar que se despliega en el enunciado. La instancia de la enunciación presupuesta, desde el horizonte indefinido del territorio serrano, debe ser situado en una región de superficies delimitadas, de fronteras bien identificadas, o al menos de ciertos hitos más o menos establecidos. Eso supone un conocimiento de la zona y una capacidad de orientación correspondiente, gracia a lo cual el personaje residente en la costa se mueve en ella con seguridad. Y gracias a lo cual se puede definir lo indefinido.

Siendo la enunciación instancia constituyente del discurso y el enunciado composición constituida, se advierte con facilidad que los sentimientos de certidumbre en la orientación territorial surgen de operaciones de demarcación situadas en la instancia constituyente. La enunciación se realiza en una zona o en zonas de periferias identificadas y contabilizadas, desde donde se forma el enunciado que constituye mundos de contornos sin nombre y sin cuantificación.

Lo áspero, lo duro, lo rocoso

El escenario del viaje ofrece primero a la vista la presencia de «ásperas montañas», barrancos, senderos escabrosos y estrechos, profundos y delgados cañones, húmedos, difíciles de sortear, vertiginosos. «Por instantes era preciso detener las cabalgaduras en el sendero de un metro, rozando con la pierna las aristas roídas por las lluvias, cerrados los ojos para no ver

el barranco a donde rodaron tantos caminantes». La sensación corporal más pregnante es la de lo filoso, de lo cortante, de lo hiriente asociada a las rocas, a las piedras, las cuales son presencias tangibles de un pasado cataclísmico, prehistórico. «En la hondonada, el río blanquesino estrellándose en algún bloque inmenso que siglos atrás rodara hasta allíabajo».

Lo inmenso, la monotonía, la tristeza sutil

Es de subrayar una vez más el sentimiento producido por la inmensidad y por la extensión ilimitada del espacio serrano, que infunde una percepción interna de desorientación, de posible desconcierto («Después de una montaña, otra montaña, interminablemente»), y la sensación de desolación producida por una vegetación escaza y fantasmal («tres astas velludas como espejismos de verdura en el páramo»). Todo el conjunto geográfico, en especial la parte más alta, la puna, muestra un situación que infunde tristeza. Aquí el narrador presenta un matiz. La tristeza es «sutil», es decir, poco intensa y difusa. No es una tristeza que lleve a una sensación extrema de melancolía. Es importante aquí considerar todo el segmento en el cual se hace esa precisión: «Mis compañero, un señor feudal de los contornos y un comerciante leguleyo, que iban también a la capital de aquella sierra distante, me repetían en lengua quechua canciones empapadas de tristeza sutil como la *puna*». La tristeza empapa (toca el cuerpo de un modo que lo humedece y enfría, sensaciones térmicas que se relacionan con lo triste), pero si penetra en el cuerpo criollo este resiste. Tampoco la tristeza tiene una consistencia capaz de aplastarlo. Es un sentimiento que queda en la superficie porosa de la piel. Moja el exterior, sin llegar al interior del cuerpo. La pena de la puna y la pena de las canciones en lengua quechua no alcanzan la melancolía, estado del alma relacionada con la humedad en la Edad Media y que es común en el discurso del romanticismo.

Una primera esquematización

Puede ensayarse una primera sistematización. Es posible separar dos experiencias sensibles relacionadas con dos territorios opuestos. La costa y la sierra de

las alturas. La primera cercana al narrador observador, la segunda distante. La costa es plana, la sierra es abrupta, hirsuta. Lo plano es blando, acariciante, lo abrupto procura la experiencia de la dureza, de lo que hierde. La sierra, por eso, es penetrante y por lo menos inquietante. Los actores extraños a ese medio no permanecen tranquilos. Los que viven en ella y mantienen una relación de familiaridad se han acomodado a sus asperezas y mantienen una actitud quieta. De ese modo se diría desde ya que si la costa procura sensaciones de concentración, la sierra dispersa los ánimos y la visión del forastero. Mientras que para el nativo de la sierra, porque no tiene una experiencia de la costa, ella es un escenario al que se ha acomodado sin remedio; el criollo, en cambio, puede ajustarse transitoriamente. Sabe de antemano que no es un hábitat para él.

La sierra es territorio ilimitado, de circunscripciones no definidas. La costa es, por su lado, un espacio de fronteras delimitadas. Estas percepciones sincronizan con aquella que ve la costa como una región de vegetación abundante, seguramente en las partes ribereñas a ríos (implícitamente en el texto que analizamos), respecto a la sierra vista como una zona de escasos vegetales. Esta característica, por fin, califica ese paisaje serrano de espectral, lo que ha de suponer para el centro de referencia costeño una condición real. Esta observación permite entonces señalar que el trayecto por la alturas de la sierra en «Amor indígena» toma el carácter de un viaje por un mundo en disolución, un mundo de entidades pertenecientes a un más allá, ligado a la inexistencia de vida.

Se presenta a continuación el siguiente esquema adaptado de las meditaciones semiológicas y semióticas de Jean François Bordron (2011, pp. 1-35 y 145-175). En él se oponen las dos presencias paisajísticas que aparecen en el relato. La costa, poco referida, pero implícita, cuyos rasgos icónico figurativos principales pueden ser inferidos a partir de las explícitas descripciones que se hacen de la sierra. La costa funciona como zona de referencia, lugar donde se produce la enunciación, mientras que la sierra es área donde ocurre el enunciado. En esta es constituido el mundo del relato como una esfera de fronteras ilimitadas, en oposición a la costa, mundo constituyente y de fronteras limitadas. Esta es región conocida por el narrador observador, donde él puede orientarse y desplazarse con seguridad, la sierra por su lado es es-



pacio donde el mencionado actor se halla desorientado, razón por la cual necesita de guías y compañía. No es territorio para desplazarse solo. No es comarca, en consecuencia, que transmita sensaciones de certidumbre y de seguridad.

A partir de esa disposición puede trazarse el esquema que destaca la forma del fenómeno perceptivo que surge de la delimitación de las zonas geográficas de la sierra y de la costa que caracterizan la representación del Perú. Luego se organizan los rasgos de las materias sensibles predominantes en el relato y relacionadas con las presencia de la costa y de la sierra. Se distinguen dos tipos de materias, las texturas y los cromatismos, cada uno de los cuales presentan grados de cohesión, de disposición y de fuerza. Por último se describe los rasgos de la cualidad cromática, en razón de que el texto ofrece más elementos para hacerlo, que las cualidad de textura.

	Costa	Sierra
Forma		
Extensión	Concentración Llanura plana	Dispersión Montañoso
Límites	Limitado	abrupto
Dirección	Interior Cerrado	Ilimitado Exterior Abierto
Materia		
Texturas		
Densidad	Blanda	Dura
Disposición	Caricia	Herida
Fuerza	Cohesiva [permanencia]	Dispersiva [Alteración]
Cromatismos		
Densidad		
Disposición	Colorida Luminosidad concentrada	Decolorida Luminosidad tenue
Fuerza	Cohesiva [formante]	Dispersiva [deformante]
Cualidad		
Dominante	Cromática	Verdor
Saturación	Verdor abundante	Verdor escaso
Intensidad	Fuerte	Débil

Los criollos

Entre los tres personajes costeros y criollos el que menos conoce la sierra es el narrador, quien es un personaje letrado. Un universitario por su rol de escritor

(que presupone una formación académica y una clase social) y por el trato que le confieren los personajes con quienes frecuenta. Uno de los otros dos compañeros lo trata de doctor, trato que se repite en otros relatos de «La venganza del cóndor», título del libro del que forma parte «Amorindígena».

El narrador recuerda a sus socios de viaje como «extraños compañeros de ruta». «Al recordarlos —dice—, sonrío y me estremezco. Don Rosendo, enjuto y acerado, con los ojos campechanos en que retozaban brutalidades de centauro; su compañero, un mozo mohino que bebía siempre y me llamaba con respeto ‘doctor’».

Los personajes se distinguen por su nivel de instrucción y por su posición social. El narrador como se ha dicho es universitario o competente en las artes de la escritura.

Tiene una información cultural clásica, las referencias que hace lo pintan como un actor de léxico culto. No hace falta detenerse por ahora en este punto. Se trata de un personaje de clase alta, cuyos rasgos corresponden con algunas características biográficas del autor.

«Don Rosendo» ocupa la segunda posición. Es «un señor feudal de los contornos». Amode grandes territorios y de indios, acostumbrado a mandar con violencia y a ser servido a su gusto, con quien el narrador establece una relación de compañerismo más estrecha que con respecto al tercer acompañante. Este es «un comerciante leguleyo», descripción que le confiere la ocupación de negociante, es decir, intermediario en los contratos de intercambio de bienes entre personajes de distintas clases sociales y de distintas culturas. El adjetivo «leguleyo» le confiere la condición de hombre discutidor y oficiante en actividades legales no estrictamente lícitas. Puede atribuírsele el lugar de un actante situado al borde de lo legal.

La extrañeza turbadora de «don Rosendo» y del «comerciante leguleyo», surge de varios rasgos distintivos de su actuación. Cantan canciones indígenas en quechua, hacen uso de sus armas por gusto, como cuando «don Rosendo», dispara «por regocijo contra un águila», al momento de llegar a la «alدهuela» situada en las alturas donde el grupo de criollos hace una pascana, o como cuando el mismo personaje destruye una imagen de Buda que un comerciante chino venera en el tambo del pequeño poblado; beben en abundancia, ríen y gritan alborozados, atemorizan a

los indígenas. Son actores de comportamiento efusivo, expansivo, impositivo en cuanto a los efectos que sus acciones producen en los indios. Son excesivos, que es el rasgo que quizás más perturba y extraña al narrador, cuyas performances habituales son de hecho moderadas. Los sentimientos que lo distancian de aquellos no impiden, sin embargo, participar de sus alborotos.

Le alborozan la bulliciosa entrada que hacen en la aldea, con los caballos briosos y relinchantes, que se contraponen a la «campanita petulante» de la iglesia. Como le alegra que el hacendado, don Rosendo Cabral haya sacado su revólver, «un lindo Browning», con que dispara contra un águila. En la aldea se realizaba una procesión en el momento en que los viajeros entran, se «celebraba la fiesta de su patrono». Eso no importa para que los viajeros inciten a sus caballos nerviosos, sin duda, para hacerlos trotar con más rapidez y para provocar más relinchos. Así «alegres y majos —dice el narrador— hicimos una entrada sensacional en la plazoleta». Una entrada irrespetuosa y arrogante, que no da muestra de ninguna cortesía respecto de quienes intervienen en la actividad festiva y religiosa. Falta de respeto debido a que aquellos no son actores a quienes se deba un trato amable o comedido. Aquellos son actores a quienes se les dedica naturalmente un trato insolente y soez.

Más tarde participa divertido en el sorteo de «una india primorosa», que los ha deslumbrado apenas han llegado al poblado. Ubicados en lugar destacado, en las puertas del tambo, cuenta que tendieron «las sillas de montar y los ponchos [...] para beber allí la *chicha* que encendía los ánimos». Se implica entusiasmado en la borrachera y en hacer salvas con su respectiva pistola. «Cada cual ensalzaba gravemente las excelencias de su propio revólver, disparábamos a las nubes por alegría, éramos amos irresponsables del mundo». Le solaza la creciente exaltación que experimentan: «No se si estábamos ebrios, pero gritábamos seguramente, pues el patrón del tambo, un chino enfermo de opio, nos miraba con ojos intimidados». Le divierte el miedo que producen en el hombre oriental. Como le divierte la desolación que causan en el indio cuando don Rosendo, otra vez, descarga un disparo contra «un carnerito que triscaba en la plazoleta», que le pertenecía al pastor.

El narrador que encuentra a sus compañeros extraños, por sus excesos, en el uso de sus armas, en la

bebida, en la comida, en el sexo, en su actuación prepotente e insolente respecto de los indígenas, pronto entonces se identifica con ellos y con su forma de vida. ¿Se va haciendo rudo, irrespetuoso y despectivo en el trayecto? ¿Va tomando formas propias de quienes viven en contacto con los indios, que son las formas de los gamonales opresores y maltratadores? De hecho es un personaje que va acomodándose de una manera fácil y agradable a esas prácticas, que por su posición le corresponde realizarlas estratégicamente en los territorios de la sierra. Son las prácticas de los gamonales.

El narrador participa del jolgorio que se suscita entre los tres viajeros durante las horas que permanecen en la aldea, mientras hacen un alto en el trayecto hacia la capital de provincia. Disfruta y se siente magnífico en su entrada al caserío, el cual es un ingreso bullicioso y altanero, que no toma cuidado en interrumpir la procesión que en esos instantes tiene lugar. La actividad sagrada no tiene importancia. Ni en ese momento ni después. En la memoria constituyente del narrador no queda por eso registro del patrono celebrado. Ni a él ni a sus compañeros se les había ocurrido preguntar: «alegres y majos, espoleando los caballos nerviosos, hicimos una entrada sensacional en la plazoleta de caserío, que celebraba la fiesta de su patrono». «Hasta hoy no sé cuál era el patrono de la aldehuela». Cada vez más entusiastas, encendidos los ánimos por la *chicha*, disparan sus armas fuego, y se perciben «amos irresponsables del mundo», «dueños de aquel poblado solitario». Amos, dueños, gracias al poder de las armas. «El mundo entero pertenece a los que tienen tan buenrevólver».

El relato presenta una evidente afirmación de dominio por parte del grupo criollo en las partes altas de la sierra. Es afirmación que se va intensificando y ampliando, al tiempo que por parte de los indígenas se desarrolla un proceso de acortamiento o encogimiento, cada vez más intenso. En una intensidad no eufórica. Es decir, no en una intensidad entusiástica, sino aflictiva.

El sentimiento de afirmación dominante no es, sin embargo, un componente usual del personaje principal. Se trata de una pasión que generada al calor de las acciones que se producen en tierra bárbara, que es tierra donde los territorios son ilimitados y donde también, en conjugación con ello, las pasiones pueden desbordarse, salirse de sus límites.



Los indígenas

Los indios son personajes tímidos con los cuales los criollos no intercambian palabra ni saludo. No son actores de interlocución. Excepto cuando se les pregunta. Cuando eso ocurre son ellos quienes están obligados a saludar. El amo criollo nunca lo hace. Diríase que no debe hacerlo. Eso es parte del protocolo que rige su práctica de señor feudal. Los indígenas mientras tanto realizan una actuación que la reglamentación exige, constituido por formas de sumisión: quitarse el sombrero, inclinarse ante el amo, tomar distancia de él. Su actuación de respetuoso sometimiento llega al miedo, a buscar encajarse con las rocas. En otro momento severa la conexión, mimetismo e identificación del hombre andino con la piedra. Se lo encuentra en la obra de Luis Eduardo Valcárcel, José Carlos Mariátegui, José Uriel García, entre otros. Es una identificación hecha desde un punto de vista criollo, ajeno a la propia visión indígena.

Los indios son seres oscuros, envejecidos, su lenguaje es «gutural» y resuena «como un canto anhelante». El DRAE define lo «gutural» como similar al gruñido. Estrictamente es sonido producido en la garganta o cerca a la garganta. La lengua indígena a la que no se menciona por su nombre, está hecha de sonidos cuya fonación hace de las palabras series poco o nada articuladas. Uno supondría que se trata de una lengua no apropiada para la comunicación. La sonoridad de la lengua indígena se capta «anhelante», lastimera, pordiosera. Su música, por otra parte, hecha por *quenas*, «ensaya» (y no interpreta) «oscuras sonatas». Las melodías indígenas pueden llegar a entumecer, con sus reiteraciones y su imperfección.

La visión que compone Ventura García Calderón de los indígenas de la sierra, así como de su territorio, forma un conjunto específico constituido a partir de la categoría de lo bárbaro, término que designa, desde tiempos de la cultura griega, a los «balbucientes» a quienes no hablaban griego o lo hablaban mal. Herodoto y Aristóteles para citar dos nombres prominentes llaman «bárbaros» a los hititas (Hartog, 2003, pp. 4-225), Ranciere, 2007, pp. 26-27), pueblo contrario a los griegos que vivían en una región no dominada por ellos. En «Amor indígena» los nativos de la sierra hablan precisamente un lenguaje farfullante e ininteligible, que es el principal rasgo distintivo de lo

bárbaro según los helenos. Y como en el imaginario griego se amplían los rasgos de tosquedad y entrevero en el habla indígena a otras dimensiones de su forma de ser. Una de ellas es la música.

Sonoridades

En la inmanencia figurativa de las acciones es importante la sonoridad. Se destaca la sonoridad de los personajes hispano criollos que ingresan exaltados en la aldea indígena cerca de las alturas de la *puna* en el trayecto que siguen entre la capital de la República y la capital de la provincia en la sierra lejana. Entre los sonidos sobresalen el relincho de los caballos, los que producen las pisadas de la cabalgadura, los de los disparos de armas de fuego (una de ellas, una *browning*). Los sonidos del arma en particular son sonidos de estallido, penetrantes, que suscitan movimientos de expansión (en quienes los producen) y de contracción (en quienes lo padecen). Son eufóricos para unos y disfóricos para otros. Para los criollos son expresión de exaltación y de valor, para los indígenas son expresión de humillación y de recelo. La sonoridad que producen traza un límite cuando los hombres a caballo entran en la aldea. El bullicio animal contrasta enseguida con el sonido «petulante» de la campana de la iglesia, al que domina. Mayor intensidad y concentración de sonido se produce cuando disparan sus armas. Esta también es sonoridad que se expande cuando se hacen sonar todas las pistolas y los viajeros alzan la voz y prorrumpan risotadas a consecuencia de la ebriedad. Los sonidos que los indígenas profieren, la música que generan es de menor intensidad y concentración. No podría hablarse en lo relativo a la extensión de una difusión, sino de una sonoridad poco densa, más bien ligera. Es la condensación sonora propia de la quena. Las voces que emiten son atónicas, respecto a las de los criollos y por esa débil intensidad tienden a una cierta dilución constitutiva, aunque esta por la reiteración de sus notas (prueba de impericia) y por la tosquedad de sus factura puede tener efectos paralizantes. El hombre costeño que escucha música indígena requiere tomar el dominio de sus sentidos para no sucumbir a su influencia inmovilizadora.

Los sonidos de los disparos expresan una posición dominante, una posición señorial. Disparar sin res-

tricción es signo privilegiado de poder. Al contrario, en los indios producen repliegues. Ellos se retiran y se dispersan ante los disparos. De unos salen los sonidos expandiéndose, produciendo efectos de unificación. Unificación por expansión y por estallido. En los indígenas esos sonidos que estallan y se expanden, en cambio, separan y fragmentan. Mediante los disparos los criollos avanzan, los indígenas se retiran. Los personajes criollos por medio de los disparos crean y reafirman nexos gracias a los cuales forman un conjunto conglomerado. A los sonidos de las armas hay que agregar los relinchos de los caballos, gritos agudos de cierta musicalidad, de valencia eufórica, que conjugados con los disparos cobran también un valor de poder.

Los personajes nativos tienen una intensidad de voz débil. El tipo de voz que caracteriza su habla es gutural, como ya se dijo. Es una voz que suena boca adentro, en la garganta. Es también calificada de «suspirante», es decir, lastimosa, quejosa. La lengua de los indígenas transmite al oído criollo sentimientos de pesar en conjunto. Forman otro conglomerado cuyos miembros tienen en común la sonoridad gutural y las sensaciones tristes de suhabla.

Dos conglomerados quedan definidos a partir de los sonidos que se producen: el de los criollos, fuertes y expansivos, el de los indios, débiles y limitados, los cuales conjugan con un ánimo retraído y triste el segundo, mientras que el primero lo hace con un ánimo distendido y alegre.

Las materias sonoras permiten la siguiente distribución esquemática:

	Criolla	Indígena
Forma		
Extensión	Expandida	Restringida
Límite	Definida (contable)	Diluida (incontable)
Dirección	Envolvente	Penetrante
Materia		
Densidad	Expansiva	Comprensiva
Disposición	Unificante	Dispersante
Fuerza	Impetuosa	Impasible
Cualidad		
Dominante	Ruidosa	Melodiosa
Saturación	Variable	Iterativa
Intensidad	Fuerte	Débil

Interacciones y penetraciones

Los sonidos que producen los criollos generan una envoltura sonora que delimita su presencia en las alturas de la sierra. No es la única, pero es la más notoria. También constituyen envolturas implícitas la apostura de los personajes criollos, su actuación violenta contra los indígenas y contra quienes consideran inferiores. Se mueven de manera amplificadas, extienden los brazos, a la vez que gritan, disparan, beben, comen, menosprecian. Desarrollan un comportamiento desmedido, que los unifica y los distingue. Las envolturas mencionadas crean una zona propia, respecto de otra zona ajena. En esa zona se afirman y se elevan. Los indios en la zona ajena son rechazados y se rebajan. Elevación y rebajamiento corresponden a movimientos icónicos perfectamente reconocibles: se descubre una verticalidad orientada hacia arriba, respecto de una verticalidad orientada hacia abajo.

Con relación a la sonoridad criolla expansiva y estallante y la apostura vertical con orientación hacia arriba, que crea un sentimiento de unidad y de pertenencia a un mismo grupo, la sonoridad de los personajes indígenas y de su paisaje va de lo gutural de intensidad baja, suavemente melodiosa, pero también gutural, sorda y aspirada, hasta lamudezyelsilencio. Esunasonoridadquecoincideconel generalretraimientodesu actuación. Ocurre, sin embargo, que los sonidos indígenas y los de su territorio pueden atravesar las fronteras sensibles y corporales que encierra a los personajes criollos. A estos les afectan las sensaciones que emanan del paisaje, pero sobre todo llegan a sus esferas más íntimas y profundas los sonidos de la música indígena. El personaje principal del relato es tocado por las melodías que sus compañeros de viaje cantan. El sonido de una quena lo entumece con su tristeza sutil. Sin ahondar en el análisis se advierte que evidentemente los criollos se ven conmovidos, aunque resistan a ello, por las sensaciones disfóricas, pero a la vez placenteras, que transmite la música quechua.

Un encuentro con lo indígena femenino

Los criollos también son impactados por la belleza de una joven indígena, a la cual el personaje principal viola. Su descubrimiento ha sido súbito. Aparece



ante sus ojos como una epifanía: «desde la entrada cautivó mis sentidos ‘una india primorosa’». Es una presencia inesperada que se distingue del resto de la composición en que aparece. «Le caían de la montera parda las trenzas lustrosas sobre los hombros. El admirable pecho de la chiquilla se abultaba bajo un extraño manto violeta retenido en la garganta por el clásico alfiler rematado en cuchara de oro. Y los delicados pies llenos de polvo en las sandalias burdas tenían una gracia bíblica». La descripción reúne un conjunto plástico en el que se distinguen rasgos propios de la configuración¹ de una joven indígena. Usa montera, lleva trenzas, viste un manto violeta, porta «el clásico alfiler». Su composición se distingue, sin embargo, por sus rasgos corporales, la forma de sus pechos y la delicadeza de sus pies, que hace recordar a la bíblica Sulamita, muchacha de color que es llevada al rey Salomón para acompañarlo en su ancianidad. Es una mujer atractiva para el gusto criollo por sus rasgos de belleza occidental.

La joven aparece en la composición de «un grupo de indios», que el narrador supone «su familia», la cual tal vez ha llegado «acompañándola desde lejana aldea a la fiesta». Es dibujada a partir de indicios como un personaje perteneciente a un lugar distante, más distante aun que la misma estancia donde hacen su pascana. Se trata, por tanto, de una mujer de origen muy extraño. India cuya lengua y cuyos códigos culturales no son conocidos ni familiares. Ser de un mundo distante y ajeno.

Esa mujer extraña paradójicamente aparece ante el narrador como un individuo delicado y perfecto, aunque luce un color oscuro, lo cual constituye un daño producido por el sol. En concordancia con la belleza de sus rasgos le debería haber correspondido un color claro, color de lo íntegro, de lo no dañado. No puede precisarse a partir de los signos que transmite el relato cómo se constituye exactamente en él la composición de la belleza femenina. Solo con algunos elementos se transmite la idea de cómo se concibe a una mujer hermosa. Es muy seguro que fueran los propios de la estética occidental: piel clara y blanca, ojos claros, frente despejada, nariz de finos perfiles, silueta redondeada, pies pequeños y delicados, etc. Así que la «india primorosa» sería una mujer cuyo atractivo físico respondería a una estética europea. Sería en todo bella, aunque su belleza está menoscabada por el medioambiente.

La presencia de esa mujer indígena toca por tanto los ánimos profundos de los criollos porque se adecúa a sus cánones de belleza. Se advierte en esa experiencia la presencia presupuesta de una preceptiva estética que mediatiza su atención hacia ella, su mira intencional, para ponerlo en términos semióticos. La mira intencional es un flujo de atención que una presencia sobrecogedora desata en un observador (Fontanille, 2001, pp. 86-91). Eso ocurre también con respecto a la atención y las emociones que suscita la música indígena. Hay, sin embargo, una diferencia. La preceptiva estética respecto a la mujer puede seleccionar el ingreso de las cualidades sensibles en lo profundo del ser, en la carne sensible, sede de las pasiones, esa preceptiva en cambio se debilita en el caso de la música. La música ingresa en el cuerpo criollo de una manera no controlada y lo sensibiliza positivamente, aunque después ponga resistencias. La música indígena es presencia que ingresa en el cuerpo, a pesar de los controles aplicados en contra. En el momento en que la presencia de la mujer indígena impacta en la carne criolla lo hace ya de un modo selectivo, bajo el control de la preceptiva estética. En el instante ocurre una operación de distinción determinada por un principio de selección axiológica. La «india primorosa» no entra en el cuerpo criollo como aparición inubicable o inmanejable. Entra como una entidad identificada cuya movilidad y penetración puede ser modulada.

Algo similar ocurre con la experiencia referida a los olores y a los sabores. La comida y la bebida procuran en los criollos sensaciones agradables, muy placenteras. La chicha, bebida de maíz, produce una embriaguez en los criollos que acentúa sus ánimos de dominio y de agresión contra los tímidos e indefensos indígenas, de acuerdo a la visión que de ellos da el narrador. La comida en la que destaca la carne de cordero los satisface plenamente. Su consumo les procura un efecto de sopor, pero también de arrebatos que se traduce en signos sonoros y gestuales: voces altas, risas, disparos contra animales u objetos. Los olores de los comestibles y de aromáticos para el culto religioso, «mirra y sándalo», que son utilizados por el chino, dueño del tambo de la aldea, para honrar la imagen de un Buda, ingresa en ellos de una manera cómoda. Pero son perfumes y sabores de Oriente, que para el narrador son familiares, y que identifica cómodamente. En el terreno del universo literario también son cualidades sensibles normalmente pre-

senten en la narrativa modernista, corriente en la que se inscribe la obra de Ventura García Calderón. Son cualidades sensibles característicos del paisaje y de los escenarios exóticos del modernismo.

Las sensaciones que provienen de la naturaleza y de los hombres de la sierra alta no se señorean en el alma criolla. No imponen en ella un dominio. No son percibidas como una invasión. Excepto la música que constituye una penetración sin control que ponga obstáculo y que llega a lo más hondo, aunque a la vez el cuerpo y la carne del hombre criollo no se deje conquistar.

La experiencia del personaje principal con la «india primorosa» ilustra esa aseveración. Es la experiencia de una imposición, de un dominio, no de una participación en una relación recíproca. No es una experiencia amorosa. Es una perfecta relación sin proporción, en la que no se intercambian valores equivalentes. No se da amor para recibir amor. Pero es una experiencia en la que los actores se transmiten sensaciones que impregnan y atraviesan sus cuerpos. Hay sensaciones cinéticas, visuales y sonoras que son registradas en el texto, pero no sensaciones olfativas ni gustativas. El narrador, sin embargo, afirma haber satisfecho plenamente sus deseos, lo que deja intuir que le agradaron todas las sensaciones emanadas en el acto. La narración deja entrever con claridad que la satisfacción fue mutua. Hay que señalar, sin embargo, como ya lo hicimos, un punto discordante. El narrador si bien copula con una india, esta es una mujer con rasgos estéticos occidentales, disminuida a causa del oscurecimiento de su piel producida por el sol de las alturas serranas. La aproximación a la mujer indígena obstaculizada por el color oscuro, que se constituye en límite, como el color blanco es uno de los límites de la constitución racial criolla, es en último término un acercamiento a lo mismo. Se unen aparentemente en el acto sexual violento e impositivo personajes de razas diferentes, de colores diferentes, con toda evidencia, sin embargo, lo efectivo es que lo hacen personajes de la misma raza. Se trataría de una relación en la que se unen personajes semejantes (homogéneos) en todo menos en el color. Se encontraría una expresión más de la heterogeneidad imposible en los encuentros amorosos descritos por Antonio Cornejo Polar. En último término las relaciones amorosas entre personajes de razas distintas se descubren

en el fondo como vínculos entre semejantes (Cornejo Polar, 1994, pp. 121-147).

Semiósferas e historia

Las sensaciones de la naturaleza y de la cultura indígena no ingresan en el cuerpo criollo de una manera inmediata. Ingresan de una manera controlada por principios de mediación axiológica. Las cualidades sensibles son desde un principio clasificadas y valorizadas. Y por eso son cualidades con historia, perfectamente identificada.

En el escenario que se despliega en el relato se sincronizan distintos tiempos históricos, el presente donde ocurre el encuentro «amoroso», el pasado Inca (implícito), la conquista española (la posesión de la hermosa indígena ocurre «como en las historias de la Conquista»), la edad oro del arte español (la mención a Zurbarán), el «colonaje», épocas bíblicas, el amor entre el rey Salomón y la Sulamita, la presencia china en el Perú, la prehistoria correspondiente a la formación territorial de la sierra peruana, además de los hechos del presente. El viaje que se narra es un desplazamiento por épocas pasadas, hasta incluso un recorrido por la prehistoria. Más apropiado, sin embargo, es decir que en el viaje se actualiza el pasado. Se vive la rememoración de otras eras, cuyo momento más importante es el de la conquista, cuando las mujeres indígenas eran tumbadas para ser gozadas por un rato y luego abandonadas, como dice el narrador «sin remordimiento y sin amor». Cuando, en la memoria que el relato elabora, los conquistadores se apropiaban de territorio indígena e imponían su señorío. Es también la evocación de momentos inaugurales. El comienzo del dominio y la colonización española, a la vez que el fin de los tiempos de la autonomía indígena, en que prosperaba el señorío de los Incas.

La enunciación narrativa conecta el sometimiento de la mujer indígena a dos momentos históricos vinculados a una conquista y a la afirmación de un señorío colonial. Al comienzo del dominio español en el Perú y, más remotamente, a la unión entre una joven morena procedente de una región periférica y el anciano rey bíblico de un reino central del cercano oriente. Se postula una continuidad histórica en cuanto al sometimiento de las mujeres de los pueblos



subordinados y de una jerarquía social propia de las sociedades coloniales.

El mundo distante de la sierra es también el escenario de convivencias culturales de origen diferente. La presencia del comerciante chino en las alturas de las montañas andinas es una expresión de cosmopolitismo y de exotismo. Signos, enunciados, objetos, prácticas religiosas, formas de vida del lejano oriente conviven con presencias similares del mundo andino. Son formas que participan de un mismo espacio sin mezclarse. Las mezclas en cambio ocurren entre lo criollo y lo chino. Y por separado entre lo criollo y lo indígena. Suceden por transmisiones gracias a penetraciones producidas por materias coalescentes, capaces de fusionarse con otras sin resistencia inmediata, como la música por ejemplo, los olores, los sonidos, etc., que pueden penetrar las fronteras del cuerpo sin obstáculos primeros. Suceden también por el contacto material directo de los cuerpos, en especial el contacto sexual, gracias al cual son posibles las transmisiones de flujos como el seminal. Son contactos que dan lugar a los mestizajes, los cuales no consiguen afirmar siempre una amalgama. Los controles para conseguir estas fusiones son restringidos en la narrativa de Ventura García Calderón. O más frecuentemente las reuniones plasmadas no son reconocidas.

Lugar de mezclas es la sierra distante y periférica respecto de la costa y de las ciudades donde puede ocurrir lo imprevisto. En ella es concebible la aproximación de actores pertenecientes a razas diferentes, porque es espacio de límites indefinidos. Aunque también tal aproximación de lo diferente esconde una cercanía de lo semejante. Y aunque tiene lugar en momentos insólitos y que escapan a la vigilancia de las regulaciones del mundo urbano civilizado. Son secuencias que salen de la rutina de las alianzas y de los linajes de severo régimen de la sociedad criollo colonial.

La sierra es también lugar de arcaísmos y vetusteces. En ella sobreviven épocas ya periclitadas y se actualiza el pasado, los vestidos del «patrono» cuya procesión se celebra al momento de llegar los criollos a la aldea serrana, provienen del coloniaje. Vestido en la que el paso del tiempo y en las «intemperies» han dejado su marca: lo han descolorido y amarillado. Las joyas «bárbaras» que lo adornan son sin duda hechura indígena y quizás toman formas andinas de remoto pasado. El cuadro pictórico de la procesión ofrece el

contenido dominante de la vejez. El santo es antiguo y el párroco que preside la ceremonia es anciano, «tan viejo como el santo». En esta composición, sin embargo, se descubre entre «las joyas bárbaras en las manos exangües y aquella aureola maciza [...] un semblante de Zurbarán», famoso pintor de cuadros religiosos, del siglo de oro español.

Una conclusión

Si se ve en «Amor indígena» un relato de conquista, de inmediato hay que precisar que estrictamente no lo es. Es una narración en la que se actualizan escenas de las acciones que habrían ocurrido durante la apropiación de los territorios del Perú por los conquistadores españoles comandados por Francisco Pizarro en el siglo XVI. La escena en la cual el personaje principal del relato posee sexualmente a la joven indígena es predicada como la repetición de acciones suscitadas por el mismo ánimo alegre «de los abuelos españoles que derribaban a las mujeres en los caminos para solaz de una hora y se alejaban ufanos a caballo, sin remordimiento y sin amor». El acto sexual en sí es calificado de «salvaje» y comparado «a las historias de la Conquista». El narrador cuenta haberse enamorado como los conquistadores: «desde la entrada cautivó mis sentidos una india primorosa como las que sedujeron a los conquistadores». Se trata, en consecuencia de un relato en el que se repiten actos se diría fundadores. Actos conmemorativos de aquellos con que se inauguraba la colonización de los señoríos indígenas. Son acciones de imposición, antes que de comunicación y participación. Con ellos no se intercambian bienes ni afectos. Se obligan los favores afectivos, como los relativos al deseo. Los personajes españoles no piden, no proponen. No procuran el establecimiento de contratos fiduciarios o de afectividad, como el que corresponde al amor, fundado en la fe. En las relaciones amorosas quienes se aman se prometen amor mutuo. Los conquistadores, según el relato de Ventura García Calderón, y los criollos que se precian de descender de aquellos, exigen de las contrapartes femeninas acatamiento a sus órdenes y deseos. Ello presupone, claro está, un contrato de subordinación por parte de los indígenas. Un contrato de acatamiento completo a los imperativos de los actantes dominantes. Los criollos por eso cumplen rol

de vencedores que siguen exigiendo en el presente las prendas a la que los vencidos, los indígenas quechuas, están obligados. «Amor indígena», por consiguiente, es un relato de afirmación y confirmación de dominio colonial, de la cultura española sobre la indígena en el Perú. Es de señalar, sin embargo, que los dominados indígenas pueden invadir a los dominantes en la dimensión de lo sensible. Pueden capturar sus sentidos, aunque nunca a plenitud. Pueden llegar a tocar, conmover y agitar sus sensaciones de placer en el nivel de lo sonoro, de lo gustativo y hasta cierto punto de lo visual. Con toda la aprehensión es selectiva y el sujeto criollo tiende a una búsqueda de sensaciones cuya realización lo reafirme en su identidad.

Los criollos son para sí mismos personajes que desde lo alto se yerguen, avanzan e imponen su presencia a los indígenas que desde lo bajo se inclinan, retroceden y se subordinan. Cuando el grupo criollo, en el interminable viaje que realiza, pregunta a los indios por el «remoto caserío» donde se dirigen, aquellos responden deteniéndose lo más lejos posible, «como incrustándose en la peña» y «saludaban con el fieltro en la mano, siervos de una raza inerme». Los indios gracias al símil aparecen como seres capaces no solo de mimetizarse con la roca, sino de hacerse pétreos. Esta cualidad, dicho sea de paso, no es solo percibida en este relato, lo es también en otros textos que participan del mismo discurso. Lo encontramos en los escritos indigenistas de José Carlos Mariátegui y en los neoindigenistas de José Uriel García. Los indios tienen una constitución corporal rocosa, dura, inanimada, que lleva a suponer enigmática y hasta ininteligible. En todo caso, silenciosa, inexpresiva y, por eso, imprevisible, proyección que deja ver un sujeto criollo que afirma una capacidad comunicativa con respecto a los indios quechuas. En segundo lugar, el saludo que se registra de los indios a los criollos con el «fieltro en la mano» muestra un signo de sumisión de seres indefensos, sin fuerza, serviles. Con esa descripción se presenta la escena de una relación comunicativa entre personajes desiguales en cuanto a las relaciones de dominio. Entre criollos e indios no hay intercambio de mensajes, como se ha dicho, entre actantes semejantes, que se entiendan bien. Lo que aparece es una relación no comunicativa, en la que no puede reconocerse interlocutores. No solo porque los indios no son reconocidos como participantes de la misma situación comunicativa que los criollos, sino

Escenario geográfico histórico axiológico			
Plano del contenido		Plano de la expresión	
Civilización	Barbarie	Español Lengua clara [articulada] Ciudades	[Quechua] Lengua oscura [balbuciente] Montañas
Criollos	Indios	Llanos Limitado	Abismos Ilimitado [interminable]
Cultura	Naturaleza	Contable Concentración	Incontable Dilución [«espejismos»]
Real	Espectral	«la Conquista» Moderno	«siglos atrás» Arcaico
Historia Presente Próximo	Prehistoria Pasado Distante		
Actoralización			
Dominio	Sumisión	Criollo Sobresalir	Indio Arrinconar Proximidad a las rocas
Inteligible Familiar	Ininteligible Extraño	Resaltar [disparos] Previsible [claro] Castellano Blanco	Apagar [melodías] Imprevisible [oscuro] Quechua Oscuro
Afectividad			
Euforia Entusiasmo	Disforia Postración	Risas y gritos	Melodías

también porque su lengua es indescifrable. La lengua indígena es una «suspirante lengua de brujería». Una lengua lastimera, apenas audible. Es «gutural», «como un canto anhelante». Lloriqueante, apenas entendible en el nivel de lo sensible. Sin embargo, una observación más atenta permite apreciar que los criollos admiten una comunicación con los indios por razones eminentemente prácticas. Como cuando en el camino interrogan a unos arrieros por la distancia del caserío donde se dirigen. En la relación del personaje principal con la «india primorosa» también surge una relación comunicativa, cuando ya a punto de seguir con el viaje, la joven se le acerca con gestos de hallarse decidida a irse con él. Los gestos de la joven son interpretados por el narrador como signos de que ella ha quedado prendada después del forzado encuentro mantenido. No imagina que haya determinado irse con él quizás para no afrontar la vergüenza de haber sido ultrajada. Pero esta, por supuesto, es un hipótesis que no cuenta en la ideología constituyente del



relato, que es la que importa en el análisis. De acuerdo a ella tanto el enunciador como el enunciatario, el escritor como el lector, participan de la creencia de que la indígena se decide seguir al hombre prendada de él luego de una violenta posesión.

Algunas de las principales categorías, que interesa destacar en conexión con análisis que en otros textos se desarrollarán, se presenta en el esquema anterior.

Bibliografía

Bibliografía primaria

GARCÍA CALDERÓN, Ventura (2011). *Narrativa completa*. Lima: PUCP.

Bibliografía secundaria

BORDRON, Jean François (2011) *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France.

BORDRON, Jean François (1991) «Les objets en parties (essai d'ontologie matérielle)» En *Langages*, Año 25. N° 103. Université de Lyon, 1991. *L'objet sens et réalité*. pp. 51-65.

CORNEJO POLAR, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

DESCOLA, Phillipe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

DE CERTEAU, Michel (1999) *La escritura de la historia*. Traducción: Jorge López Montezuma. México: Universidad Iberoamericana.

ESCAJADILLO, Tomás (1994). *Narradores peruanos del siglo XX*. Segunda edición. Lima: Editorial Lumen.

FONTANILLE, Jacques (2014) *Prácticas semióticas*. Traducción: Desiderio Blanco. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

FONTANILLE, Jacques (2011) *Corps et sens*. Limoge: Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Traducción: Oscar Quezada Macchiavello. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

HARTOG, François (2003). *El espejo de Herodoto. Ensayo sobre la representación del otro*. Traducción: Daniel Zadunaizky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp. 41-225

RANCIERE, Jacques (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión. pp. 26-27.