

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**UNIDAD DE POSGRADO**

**Las tensiones y conflictos humanos del mundo andino en  
el cuento «Cholito tras las huellas de lucero» de Oscar  
Colchado Lucio**

**TESIS**

**Para optar el Grado Académico de magíster en Lengua y Literatura**

**AUTOR**

**Asalia Bernarda Mendoza González**

**Lima – Perú**

**2015**



A mi esposo e hijos por  
compartir la aventura de  
continuar aprendiendo  
cada día.

Mi agradecimiento al Mg.  
Dorian Espezúa Salmón  
por su apoyo invaluable  
y a los amigos y colegas  
que contribuyeron a la  
realización de este  
proyecto.

## INDICE DE CONTENIDO

INDICE DE CONTENIDO .....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I .....	7
MARCO TEÓRICO .....	7
1.1 ¿Cómo se define la literatura Infantil?.....	8
1.2 Características .....	15
1.3 Vertientes .....	17
1.4 Fines de la literatura infantil .....	21
1.5 Funciones .....	23
CAPÍTULO II .....	26
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	26
2.1 Antecedentes .....	27
CAPÍTULO III .....	38
LA ORALIDAD Y LOS CAMPOS SEMÁNTICOS .....	38
3.1 Análisis del Lenguaje: La Oralidad .....	39
3.2 Campos Semánticos .....	49
3.2.1 La agricultura.....	49
3.2.2 La Minería.....	52
3.2.3 El agua .....	55
3.2.4 Plantas.....	57
3.2.5 Animales.....	60
3.2.6 Cosmovisión .....	62
3.2.7 Sincretismo Religioso .....	64
3.2.8 La Música.....	66
3.2.9 Personajes .....	72
3.2.10 El Tiempo y el Espacio .....	77
3.2.11 El Tiempo.....	79
CAPÍTULO IV .....	86
LA NARRATIVIDAD VISUAL .....	86
4.1 Portada.....	87
4.2 Página de título .....	88
4.3 Aspecto corporal de Cholito.....	89

4.4 Cholito y Lucero.....	90
4.5. Cholito y el anciano .....	91
4.6. La agresividad del anciano .....	93
4.8 Cholito encadenado en la mina.....	95
4.9 Pie encadenado .....	96
4.10 Cholito y su familia observan la celebración de los campesinos.....	97
4.11 El desacato de Cholito .....	98
4.12 Extensión de pasto .....	99
4.14 Una mariposa .....	101
4.15 Lucero: La alegría en la escuela.....	102
4.16 Piedritas de oro .....	103
4.17 El padre de Pedrito y don Rómulo .....	104
4.18 El sufrimiento de Emilio .....	105
4.19 El socavón.....	106
4.20 Mariposa .....	107
4.21 Cholito y el Muki .....	108
4.22 La vela sobre el sombrero del Muki .....	109
4.23 La ofenda de la madre.....	110
4.24 Cholito, Pelayo Yupán y el viejo Alcides.....	111
4.25 Pelayo Yupán amenaza al viejo Alcides.....	113
4.26 Cerros, Cumbres, Apus .....	114
4.27 La caída del viejo Alcides al abismo .....	115
4.28 Cholito escapa del viejo Alcides .....	116
4.29 Cumbres blancas .....	117
4.30 La serenata de Evaristo Torres .....	118
4.31 La despedida de Sebastián .....	119
4.32 La fiesta por el agua .....	120
4.33 Paisaje final .....	121
4.34 Glosario .....	122
CONCLUSIONES .....	123
BIBLIOGRAFÍA DE ÓSCAR COLCHADO .....	129
BIBLIOGRAFÍA SOBRE ÓSCAR COLCHADO.....	130

## INTRODUCCIÓN

Nuestra aproximación a la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio (Huallanca 1947) se da durante el ejercicio de la docencia, cuando descubrimos rasgos diferentes en estos textos a los relatos que habitualmente leen nuestros estudiantes de los primeros años de secundaria. Entre los rasgos peculiares que marcarían la diferencia están la originalidad del personaje que transmite en sus múltiples episodios el pensamiento andino en armonía con la naturaleza y los rasgos de oralidad, un lenguaje que refleja los matices del habla popular y sus particularidades lingüísticas. Con esta visión, nuestra investigación se aproximará al estudio de la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio, en el cuento *Cholito tras las huellas de Lucero*,<sup>1</sup> título seleccionado en el concurso Copé 1980.

Este trabajo es un análisis integral del texto mencionado que pretende mostrar que el cuento infantil no es solo un objeto de entretenimiento, sino una proyección de la realidad, donde conviven dos sistemas socioculturales que interactúan y se conjugan tensionalmente en nuestro territorio: el andino y el occidental. Asimismo, se pone en evidencia la calidad narrativa de su autor, quien elige un lenguaje popular como parte sustancial de la dinámica de la enunciación. Por ello, la importancia de la presente investigación consiste en brindar aportes que permitan una mayor comprensión y valoración de los recursos que emplea el autor en la construcción de su relato, así como un mejor conocimiento del lenguaje popular andino.

---

<sup>1</sup> Para este trabajo se ha utilizado la edición 2005. Todas las citas se refieren a esta edición.

Consideramos que en el campo de la literatura infantil, en el Perú, no se han realizado aún investigaciones de este tipo. Por ello, la propuesta consiste en un enfoque integral de interpretación literaria cuya finalidad es relacionar la teoría literaria con las ciencias sociales y proponer un campo de análisis más extenso y con nuevas opciones de lectura fomentando así espacios de análisis que tomen en cuenta al lector, en este caso al niño, como espectador y crítico a la vez. Sobre la base de estas precisiones, intento dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿Es posible que los elementos hombre naturaleza estén en conflicto en el cuento de Óscar Colchado Lucio? ¿Se limita el autor a mostrar símbolos del mundo andino en su corpus narrativo o realiza una recreación estética con una determinada intencionalidad? ¿En qué sentido se puede hablar de implicancias culturales y políticas en un relato para niños? ¿De qué modo influye la oralidad en el diseño estructural del cuento *Cholito tras las huellas de Lucero*?

Para abordar la resolución de estas preguntas, he propuesto la siguiente hipótesis: Es posible que la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio en *Cholito Tras las huellas de Lucero (2005)* contenga tensiones y conflictos humanos del mundo andino. Por tanto, nuestro objetivo será identificar cuáles son las tensiones y conflictos humanos que se dan en dicho cuento de Óscar Colchado Lucio. Teniendo en cuenta esta perspectiva será posible lograr los siguientes objetivos específicos: a) Analizar los elementos naturales propios del mundo andino frente a las actividades humanas ciudadanas que tienden a la explotación y extracción de los recursos. b) Analizar los símbolos del mundo andino que se incluyen en el corpus narrativo y determinar su intencionalidad. c) Determinar las implicancias culturales y políticas que se desprenden del



cuento y que no se deben soslayar por tratarse de un relato para niños. d) Analizar los registros, huellas de oralidad así como los quechuismos y otros rasgos propios del lenguaje popular andino que están presentes en la obra de Óscar Colchado.

La presente investigación se realizará a través del análisis textual y la lectura crítica. El trabajo tiene como referente fundamental el estudio de la teoría del signo ideológico (Voloshinov 1976) para quien todo signo es no solo un reflejo, una sombra de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad. “Todo fenómeno que funciona como un signo ideológico tiene algún tipo de corporización material, ya sea en sonido, masa física, color, movimiento del cuerpo, o algo semejante” (21). Es decir, en el signo hay una carga ideológica y una manera de entender el mundo. En suma, la investigación se circunscribe al ámbito textual ya que el diseño parte del estudio del corpus que proporciona el relato.

Partimos de la propuesta de Gemma Lluch (2004) para quien “la Literatura infantil requiere un método de análisis propio, pero siempre próximo al resto de propuestas analíticas” (18). Por tanto, seguiremos un *método ecléctico* que tiene tres fases: la primera tiene que ver con la sociología de la literatura y del conocimiento, con el concepto de ideología. En la segunda fase se analiza cuestiones relacionadas con la manera de construir el relato como el narrador, el tema o la estructura y en la tercera se estudia los paratextos.

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos. En el primero, proponemos el marco teórico, en este se examina cómo se define la literatura infantil, sus características, vertientes, fines y funciones. En el segundo capítulo, realizo un balance de los aportes más relevantes sobre la producción

narrativa de Óscar Colchado Lucio centrándome en la primera publicación de narrativa infantil *Cholito tras las huellas de Lucero (2005)*. En el tercer capítulo, se analizan las características de la oralidad en el texto y se realiza la interpretación de los campos semánticos contenidos en el relato. Finalmente, en el cuarto capítulo, nos detenemos a interpretar la narratividad visual como parte de los paratextos.

# **CAPÍTULO I**

## **MARCO TEÓRICO**

## 1.1 ¿Cómo se define la literatura Infantil?

En la actualidad, la crítica ha aceptado el término Literatura infantil, luego de un largo debate respecto a su existencia. Por ello, es necesario reconocer que hubo un proceso de evolución conceptual en lo que concierne al niño, a la literatura y a la significación de ambos dentro del ámbito socio-cultural. En este sentido, Griselda Navas (1995:31) señala que muchos autores calificados, estudiosos de la teoría literaria, como Benedetto Croce, no dudaron en negar la existencia de una “literatura” que no cumplía con los rasgos mínimos para alcanzar la verdadera condición de obra literaria. Una producción “pseudo literaria” para niños, llena de diminutivos y de mensajes “moralistas”, abundan en la historia de los primeros intentos por escribir literatura apropiada para niños.

Por el contrario, la autora enfatiza que existen obras de verdadero valor literario, que no fueron escritas pensando en el público infantil y han tenido una gran aceptación por los niños. Esto demuestra que, a pesar de la buena intención de los autores de una “literatura” boba, insípida y moralista, el mundo de la teoría y de la crítica literaria se resistía, con plena razón, a llamar literatura a aquellos escritos que carecían de toda dimensión estética y que por el contrario, solo se convertían en una especie de “manual de las buenas costumbres” destinados a los príncipes, de manos de sus institutrices.

Es fundamental esta cita de Navas (1995) que nos ilustra con ejemplos concretos:

En el siglo XVII, cuando no existía todavía un uso generalizado del término literatura infantil, encontramos en Francia autores como Racine, Fenelón y La Fontaine escribiendo expresamente para niños, pero solo para sus alumnos: los niños de la Corte Francesa. La Fontaine, por ejemplo, confiesa en el prólogo de su libro de fábulas que estas fueron

intencionalmente escritas para enseñar y entretener al joven príncipe Delfín (30).

En el siglo XVIII, continuó la tendencia didáctico-moralizante en toda Europa, a pesar de la autonomía que comenzaba a ganar la literatura para niños y la mayor cantidad de títulos, editoriales y autores entre los que se incluyeron educadores que se dejaron llevar por sus obsesiones didácticas.

Sin embargo, en la actualidad observamos grandes cambios, así, Michel Tournier,<sup>2</sup> prestigioso novelista francés, acuñó la frase *incluso los niños* para referirse a “esos autores que no se dirigen en modo alguno a un público infantil. Mas, como tenían genio, escribían tan bien, tan límpidamente, tan brevemente —calidad rara y difícil de alcanzar— que todo el mundo podía leerlo, *incluso los niños*”. Efectivamente, vemos que algunas obras, con valor literario, han sido del consumo de los niños y jóvenes más allá de la coacción de la escuela tradicional. Es decir, la crítica ha reconocido dichas obras como hecho literario, en tanto que la propia dinámica de la historia y de la cultura ha posibilitado otras nociones acerca de la niñez en la sociedad, y de la función de la literatura en la misma. Creemos que el espectro temático se ha ampliado hasta llegar a las dimensiones de la literatura general, de tal manera que si un autor duda de escribir sobre algún tema en particular, será porque cree que al lector joven no le va a despertar curiosidad o interés.

En este sentido, Navas (1995) subraya que la crítica ha aceptado como convención el término de *Literatura Infantil*, para referirse a un modo de comportamiento posible de la Literatura dentro de la Cultura; sin embargo, aclara que el término “literatura infantil” es inadecuado, desde una perspectiva

---

<sup>2</sup> ¿Existe la literatura infantil? en “El universo de la literatura infantil”, artículo extraído del Correo de la Unesco junio 1982, por la revista Imaginaria 19 de febrero 2003

de rigor teórico, para referirse a un género literario. Ello se debe al hecho de que, dentro del marco de una Teoría Literaria, jamás ningún género ha sido definido sobre la base de criterios externos al propio texto literario que desea clasificar. En tal sentido, la autora enfatiza:

Establecer un género literario de acuerdo al 'tipo de receptor' a quien se destina, no resulta un procedimiento apropiado dentro de una verdadera teoría de la literatura. Por ello, difícilmente encontraremos como denominación de un género literario la etiqueta de 'literatura para viejos', 'literatura para mujeres jóvenes' o 'literatura para hombres maduros' (32).

Es decir, la literatura debe reunir, según Navas, solo una condición básica: "la de ser literatura", y hasta el problema de los géneros literarios y de su clasificación ha dejado de ser un aspecto de interés prioritario para dar paso al verdadero y central problema de su teorización: el estudio de lo que en un texto puede determinar su condición artística.

Mientras que, el problema de quien lee es de otra índole, nos dice, y estamos totalmente de acuerdo porque es un tema de reflexión para el ámbito de la recepción del texto literario, tema íntimamente ligado a la cultura y a la ideología. Por esta razón, creemos que la eficacia de la recepción radica más en la forma como el autor decide transmitir la obra. En otras palabras, podríamos hablar de generar empatía porque los niños y los jóvenes no están al margen de los problemas del mundo; en este sentido, la escritora mejicana Mónica Brozon, en el Congreso de Literatura Infantil y Juvenil (2013), sostiene:

Nunca será lo mismo leer en un periódico que la modelo Fulana murió de un paro cardíaco como consecuencia de la anorexia, que introducirse a través de las páginas de un libro en el alma de un personaje y en las entrañas de su conflicto (...) no hay mejor forma de generar empatía que comprender la circunstancia de un personaje, y no solo eso, sino convertirse en este a lo largo de una narración.

Durante estas páginas el lector vivió el conflicto del otro. Sufrió con sus problemas y generó comprensión. Eso es algo que en el mundo moderno hace mucha falta. La gente, a menudo, no suele ser capaz de mirar más allá de los límites de su propia persona ( 27).

Estamos convencidos de que son los lectores los que aceptan y hacen suya tal o cual literatura como sostiene Navas (1995) “La literatura para niños no es jamás la que los escritores escriben, sino la que los niños aceptan y hacen propia, la que eligen o preeligen. Libros literalmente menos que mediocres, y aún ridículos, pueden agradar a aquella edad, satisfaciendo sus necesidades sentimentales” (68). Afirmaciones como esta nos mueven a tratar de construir un objeto de estudio más concreto que la difusa literatura infantil, tan controvertida hasta hace poco.

Por otro lado, para nadie es novedad que la mayoría de las obras que componen el repertorio de la literatura infantil, tienen sus orígenes en las leyendas y cuentos populares europeos y orientales, muchas de las cuales, con el transcurso de los años, fueron perdiendo su forma y contenidos originales, hasta quedar reducidas a esas versiones moralizantes y comerciales que conocemos con el nombre de *cuentos clásicos*.

Asimismo, Hugo Cerda citado por Navas (1995:68) nos recuerda que la tradición oral y escrita de nuestros pueblos nos legó toda una colección de cuentos mitos y leyendas que por obra y gracia de los profesionales de la literatura, se convirtieron en la lectura obligada de todos los niños, como si la infancia de la literatura fuera necesariamente la literatura de la infancia.

Por otro lado, Ana Pelegrín es citada por Óscar Colchado en el Congreso de literatura Alfaguara infantil y juvenil (2013) cita con la que nuestro autor se identifica: “El cuento oral incorpora vivencialmente al niño a una cultura que le pertenece, le hace participar de una creación colectiva, le otorga

signos de identidad” (32) y comenta que no fue otro el objetivo que se trazó al escribir *Cholito en los Andes Mágicos*: “un mundo poblado de seres maravillosos como el Ichic Ollco, la Wayra, Warmi, los pishtacos, las almas condenadas, el gigante Canlin entre otros personajes de las creencias populares que aún perviven” (32). Consideramos que estos relatos maravillosos o de encantamiento se despliegan en toda la saga de *El Cholito* irradiando múltiples significados como se propuso el autor.

Por su parte, Carlota Flores (1984:17,18) sostiene que en una sociedad crítica y controvertida como la nuestra, proponer una definición de literatura infantil implica reconocerla como producto cultural también en crisis, acuciada por una grave problemática y, paradójicamente, con logros notables que se traducen en obras significativas. Compartimos ampliamente esta postura y enfatizamos, además, que lo más importante de su punto de vista es que este discurso literario en nuestro país aún no ha sido estudiado con la profundidad que su trascendencia exige y sobre cuyo análisis gravita una evidente ausencia de opiniones que permitan sistematizar aspectos teóricos definitivos que precisen la esencia de la Literatura Infantil.

Siguiendo a Gemma Lluch (2004), entendemos que este tipo de textos es una comunicación literaria o paraliteraria que se establece entre un adulto y un lector infantil o juvenil. También, “una literatura que además de proponer un entretenimiento artístico al lector, busca a menudo crear una competencia lingüística, narrativa o ideológica” (14). Como vemos no es una definición sencilla porque se debe tener en cuenta otras cuestiones como las múltiples elecciones estilísticas las cuales deben adecuarse al lector.



Ahora bien, la fantasía como elemento estilístico cumple justamente esa función la de acercar al niño a la lectura, sabemos también que otra diferencia radica en que el lector infantil posee un bagaje de información reducido, y justamente el elemento de la fantasía tiene como función desarrollar la creatividad. Pero al mismo tiempo, se sabe que el lector viene con una predisposición a crear la ficción en su imaginación, esa ficción que es propuesta por el escritor para el niño.

Marc Soriano (1995: 211, 212) sostiene que es posible definir el libro infantil como un mensaje que un hablante (o escribiente) adulto, de determinada época y de determinado país, dirige a destinatarios de menor edad, que se caracterizan por carecer, momentáneamente, de las maduraciones afectivas y de las competencias en cuanto a vocabulario, sintaxis y cultura general que definen en principio al lector adulto de la misma época y del mismo país. Además, el escribiente debe utilizar el código de la edad a la que se dirige o un código que se anticipe un poco, pero no demasiado a su competencia. Para Soriano existe una "literatura robada" que está, al parecer, en mejores condiciones de sortear los rigores del tiempo. Cada época vuelve a leerlas y a interpretarlas de modo diferente, dado que se trata de libros polisémicos, que, en caso de los niños, satisfacen su necesidad de jugar (como *Robinson*) o de encontrar su lugar entre los grandes y los chicos (como sucede con *Gulliver*).

Por otro lado, Juan Cervera (2009:6) define como literatura infantil a "la obra estética destinada a un público infantil" y agrega que por intentar ser infantil, no deja de ser literatura. Creemos que quedan atrás los tiempos en que la negación de la existencia de la literatura infantil se basaba en que lo que tal

nombre recibía carecía de calidad y de condiciones literarias. Pero este rechazo pierde actualidad y vigencia ante gran parte de la producción que se considera literatura infantil que, como es comprobable, cada vez está más cuidada como literatura y cada día busca más afanosamente al niño. En concordancia con Flores y Navas, Cervera subraya que la literatura infantil ha de ser, sobre todo, respuesta a las necesidades íntimas del niño. Y su acción se ejerce preferentemente por contacto, aprovechando su potencial lúdico, sin explicación y sin instrumentalización. En este sentido, la simplificación de quienes amparándose en que todo es literatura, niegan la necesidad de introducir clasificaciones parece ignorar la existencia de una amplia gama de producciones literarias cuya característica es precisamente tener al niño como destinatario y servir a sus necesidades íntimas desde supuestos psicopedagógicos. Si existe esta parcela, habrá que reconocerle el derecho a una denominación específica, del mismo modo que aceptamos la existencia de una novela policíaca o de una literatura negra.

Para Francisco Izquierdo Ríos (1969) otro aspecto muy importante es que un tema de la literatura infantil debe gustar a todos, tanto al niño como al adulto. “Característica que nos da la medida del auténtico valor de una composición de esa índole y que nos hace comprender que literatura para niños no quiere decir conjunto de ñoñeces, de infantilismos, de puerilidades” (12). Por ello subraya que muchos testimonios sobre lo aseverado abundan en la literatura universal y nos menciona una larga lista de relatos que conocemos y han sido parte de la lectura de todos los tiempos.

Del mismo modo, el poeta y narrador sugiere que la literatura para niños no debe ser complicada ni estropeada con indicaciones pedagógicas, las que

en vez de facilitar, limitan, entorpecen la captación espontánea del pequeño y ansioso lector. El narrador sanmartinense enfatiza: “los niños deben interpretar la naturaleza de los temas sintiéndolos, gozándolos con amplia libertad, a sus anchas” (8), de este modo el niño tendría la posibilidad de interpretar la realidad ya que se presenta sugerente, vital, como expresión de la naturaleza, de la realidad y también de la fantasía. Cabe recordar que este autor a lo largo de su obra de creación y de ensayo, puso especial énfasis en el valor intrínseco de la literatura infantil como instrumento de socialización y de perfeccionamiento del hombre.

## **1.2 Características**

Para Soriano (1995: 212) la calidad artística de la obra para niños está en la sencillez, el vigor del estilo y la belleza de las imágenes que desempeñan aquí, más que en otras literaturas, un papel fundamental. Otra característica de este código es el valor metafórico de la historia que relata el escribiente. Comenta que el deslizamiento metafórico y metonímico es una técnica antigua que fue recuperada con talento por varios escritores realistas del siglo XIX. Así mismo, señala que solo comprenderemos el éxito o el fracaso de ciertos libros para niños (como los de *Tolkien* o los de *Tournier*, por ejemplo) si tomamos en cuenta su valor metafórico.

De manera exhaustiva, Sánchez Lihón (1984) analiza el problema de la Literatura Infantil y afirma: “Siendo la Literatura Infantil parte indesligable de la literatura, tiene, sin embargo, particularidades que la definen en relación al resto”. Asimismo enfatiza que lo que caracteriza la Literatura Infantil es lo siguiente:

a) Los temas con los cuales se identifica el niño, que son distintos para cada edad predominando en los niños más tiernos las historias de animales, las aventuras de animales fabulosos, las situaciones graciosas; posteriormente los relatos de misterio y fantasía, los cuentos populares y leyendas folklóricas y en los niños mayores los relatos de viajes, las biografías de personajes de la vida real, los descubrimientos científicos. b) El lenguaje debe ser asequible al mundo infantil, con expresiones que no deben crearle dificultades de comprensión, debiendo en lo posible acercarse a las formas que el niño usa de manera natural, tanto en lo que respecta a vocabulario como a sintaxis. c) Elementos como la fantasía, el humor, el movimiento, componentes estos a los cuales los niños son muy afectos porque todo en ellos es descubrimiento y maduración (32).

Según explica Sánchez Lihón (1984:35), “Lo mítico, lo mágico y lo simbólico son elementos imprescindibles en la Literatura infantil a través de los cuales se trata de conocer y trascender en el mundo”. Para el autor, estas expresiones afloran de lo más hondo del ser, son legítimas y verdaderas, pues con ellas está tejida la trama más honda de la literatura infantil. Se revela, en realidad, esa comunicación entre el ser profundo del hombre y el ser íntimo de las cosas que se da mediante recursos que nos proporciona la fantasía, es una herencia de nuestra cultura ancestral. “El niño utiliza la magia para orientarse en el mundo y comprender las relaciones que se dan en él” (36). Es decir, aún no está desarrollada su capacidad de aprehender la realidad mediante vías conceptuales o de juicio crítico, pero recurre a los dones de lo metafórico y figurado.

Por eso, subraya el narrador liberteño que el niño es extraordinariamente simbólico como lo es también la poesía y el arte. A través de elementos mágicos es como él llega mejor a conocer e identificarse con la realidad. De este modo halla respuesta a sus grandes interrogaciones: cómo es el universo y cómo debe conducirse en él.

Sin embargo, en nuestro medio, la visión de la literatura infantil todavía se ha quedado como un agregado de la educación con fines morales, mas no como género y objeto artístico que transporte al niño a un adecuado escenario social de la realidad, como explica Chaparro (2009), sino todo lo contrario, todavía se mantiene la tendencia a pensar en solo un escenario ficcional e imaginario en donde se deja al niño una enseñanza moral, y no un análisis más profundo de la realidad.

Frente a este panorama, creemos que la literatura infantil tiene un mayor reto que consiste en proponer al niño una manera más interesante y novedosa de comunicar. Vale decir, que no solo sea un mecanismo de difusión de la moral, sino todo un género literario que implique un modelo de visión social reflejada en la ficción de cada historia o cuento, en donde a través de elementos simbólicos, mágicos, el autor proponga una visión social de la realidad.

El lector infantil, a diferencia de otros lectores, es muy exigente y sincero, pues es evidente el interés que manifiesta en la lectura, a diferencia de un lector adulto. En ese sentido, escribir para niños se torna más complicado porque exige al escritor conocer su mundo, emociones e intereses y apoderarse de una magia que solo el niño siente y observa.

### **1.3 Vertientes**

Una de las vertientes de mayor relieve en la Literatura infantil es **el folklore**, así lo sostiene Jesús Cabel (1984): “La relación folklore-literatura se basa en un vínculo muy fuerte. En primer término, porque el folklore literario siempre estuvo próximo a los niños a través de espontáneos narradores (madres, abuelos) que recreaban y recrean a sus hijos y nietos con los relatos

de la tradición oral” (17). En este sentido, Sánchez Lihón (1984) propone un estudio crítico sobre el tema: “El folklore representado en los mitos, leyendas y narraciones populares nos dicen lo que nosotros hemos sido y lo que nunca debemos dejar de ser, porque ello constituye nuestra esencia y nuestra forma de situarnos en el mundo” (45). Aquí radica la importancia de esta fuente nutricia que hace posible no perder identidad y evitar el desarraigo con lo nuestro.

Sin embargo, si comparamos la literatura que consumen nuestros alumnos, en la mayoría de los casos, podremos ver que sus lecturas se refieren a ambientes, personajes y situaciones que nada tienen que ver con su realidad. En este caso, no estamos en contra de quienes conceptúan la literatura solo como un goce estético, sino que estamos en concordancia con Sanchez Lihón (1984) cuando enfatiza que el compromiso no solo es con la belleza, sino también con la educación y la sociedad. Esta idea nos permite remarcar este punto con una cita interesante del autor:

El folklore es una veta un rico filón que hay que mantenerlo vivo, recrearlo con alegría, con libertad, con heroicidad. Por eso pensamos que debe ser inalterado en su esencia, pero en sus formas debe renovarse cada día. Así, muchos de los relatos folklóricos deben ser adaptados para la lectura de niños sin adulterar, su sentido esencial. Esta será obra de artistas y personas compenetradas profundamente con el destino de sus pueblos. Allí está, por ejemplo, “Dioses y hombres de Huarochiri” verdadera biblia del Perú precolombino que es menester rescatar y adaptar a la población infantil y juvenil. La recreación del Folklore es legítima cuando se hace desde dentro por generación natural, cuando es reverente a la cultura que lo ha creado. Es una mascarada, una impostura y hasta una traición cuando se hace desde fuera, con el fin de comercializar, alienar o prostituir.

A estos últimos se refería José María Arguedas cuando reclamaba se aplique un castigo de delincuentes a quienes alterasen la esencia de una obra popular, anatomizándolos de que ellos **no tendrán perdón de dios**. Es comprensible, puesto que hay tráfico de relación al folklore; hay quienes con afán comercial lo adulteran para hacerlo más fácil al consumo (50).

Aunque parezca extraño, en nuestro tiempo, aún sigue siendo una vertiente importante de esta literatura la fantasía clásica en la que se incluyen hadas, dragones, hechiceras, ogros duendes, vampiros etc. Al respecto Alga Elizagaray citada por Cabel (1984) sostiene que los cuentos de Hadas a menudo han sido enjuiciados de una manera simplista: “Al extremo de organizarse verdaderas ‘cacerías’ de hadas. No obstante esos rigores, las hadas gozan de buena salud en nuestro siglo y no dan muestras de envejecimiento” (59). La autora enfatiza, en seguida, que los niños durante una determinada etapa de su evolución lo necesitan para desarrollar su capacidad de soñar o imaginar, base importantísima para el futuro hombre y, para validar su opinión, cita a Levón Badalián, presidente de la Asociación Internacional de Pediatras Neuropatólogos del campo socialista quien afirma: “El mundo maravilloso de los cuentos de hadas ayuda al niño a desarrollarse armoniosamente”. Como se puede apreciar, hay muchos factores profundos y complejos que explican el origen y la función del pensamiento mágico, pero creemos que sin restar la importancia de lo subjetivo e imaginario en el niño, nuestros escritores deben propiciar la muestra de nuestro rostro fantástico de acuerdo a nuestra cultura y sociedad que es, en realidad, abundante y variada. Son elementos que, por suerte, han sido rescatados por muchos de nuestros narradores como Ciro Alegría, Francisco Izquierdo Ríos y Óscar Colchado, entre otros. Este último ha permitido que nuestros niños disfruten de la magia y fantasía de la cosmovisión andina y amazónica a través de la Saga “*El Cholito*” haciendo contrapeso a las famosas sagas de Rowling y Tolkin que sincretizaron el mundo fantástico anglosajón con *Harry Potter* y *El Señor de los Anillos*.

Por otra parte, tal vez la vertiente más importante es **la realidad**, que nos muestra una infancia sobreexigida, abandonada, amenazada y perdida, en algunos casos, situaciones en las que constatamos que los Derechos del Niño solo son utopías. Al respecto Marc Soriano (1995) sostiene:

Hoy esta protección colectiva del niño está cada vez menos asegurada. La revolución de la informática, la desocupación, los grandes conglomerados urbanos, la miseria, las guerras han acrecentado de manera inquietante el número de niños librados a sus propias fuerzas o abandonados, que sobreviven escarbando los tachos de basura, mendigando o robando. Se agrupan en bandas, como en Bogotá, en Río de Janeiro o en Bucarest, y suelen sentirse atraídos por la droga, que les sirve para olvidar su miseria (423).

En este sentido, la realidad de la infancia en el Perú presenta los mismos matices ya que vivimos en una sociedad dividida en clases y la literatura como fenómeno social se alimenta de aquella. Como sostiene Rosa Carbonel (2013): “La masa infantil representa más del cincuenta por ciento de la población total; sin embargo, su mortalidad constituye un hecho alarmante, pues cada día mueren cientos de niños menores de cinco años como resultado de la crisis económica en la que viven” (371). Así, cotidianamente, podemos ver que no solo las malas condiciones de vida los llevan a la muerte, sino también la depresión y el abandono que induce al suicidio tanto a niños como adolescentes. Por ello, insistimos en que es urgente, una literatura ligada al desarrollo histórico puesto que el niño es un elemento vital, clave y conflictivo en nuestra sociedad.

Finalmente, y no por ello menos importante, está la mitología puesto que los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir,



un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas.

Por otra parte, para cerrar este apartado creemos oportuno citar a Thomas Pavel (1991) que sostiene:

Los estructuralistas se dieron cuenta muy pronto de que la semántica narrativa y mitológica queda fuera del alcance de la narratología de Propp; sin embargo, los modelos semánticos que proponían para los mitos y los textos literarios comparten la orientación proppiana de los esquemas abstractos y generales. Uno de los enfoques estructuralistas más típicos del sentido textual lo constituye el análisis de Lévi- Strauss del mito de Edipo. Inspirado por la idea de las oposiciones fonológicas que distinguen las unidades léxicas (15).

Este análisis presupone que tras todo mito o relato subyace un par de oposiciones semántico acrónico que constituye el meollo semántico del relato o mito y que no depende del desarrollo cronológico de la historia que se propone.

#### **1.4 Fines de la literatura infantil**

Al abordar este tema tan controvertido de la literatura infantil, en la actualidad, me parece indispensable parafrasear a Sánchez Lihón (1984: 156) cuando enfatiza que será necesario no concebirla únicamente como literatura infantil, sino más que ella, al punto de no parecerla debido a las exigencias de la realidad.

En este sentido el psicólogo Postman en *El fin de la infancia* (1994) ya nos advertía que en la sociedad se estaban produciendo grandes cambios: “La gran diferencia entre adulto y niño siempre se había basado en el conocimiento”, puesto que el adulto tenía unos conocimientos de la vida, de la violencia, las tragedias y los misterios que caracterizan el mundo adulto, que el niño no tenía. Es decir, el niño no tenía estos conocimientos porque el adulto no lo consideraba adecuado. Postman enfatiza: “Al tener acceso a la fruta

prohibida de la información adulta, los niños fueron expulsados del jardín de la infancia. Creo que nunca volverán a ser admitidos, porque la actitud de los adultos también ha cambiado”. De este modo puede verse que, actualmente, hay muy pocas diferencias entre el lenguaje y las capacidades de un niño y las de un adulto. Es decir, resulta imprescindible tener en cuenta la condición del niño peruano, en nuestros días, frente a una realidad mediática que no le oculta nada y cuyos hábitos de lectura han variado notablemente, este hecho nos obliga a replantear la pregunta sobre cuáles son, en realidad, los fines de la literatura infantil.

Ahora bien, siguiendo a Sánchez Lihón hemos considerado los siguientes fines:

- a) Es misión del escritor de la literatura infantil ofrecer en su trabajo la verdad, pero esta no tiene que ser una verdad a medias, ni una buena intención ni una mentira piadosa; debe ser una verdad ética (...) consecuencia de la investigación rigurosa y exhaustiva del acontecer social, económico y cultural, efecto de una gran vivencia interior confrontada con la realidad, por ello no creemos en la literatura esquemática ni ingenua.
- b) Se debe partir de la realidad, con las características que impone el medio social, de saber que muchos niños no solo ya conocen su atroz situación, sino que son testigos de cómo se desenvuelve la historia. Ya no podemos cubrirle los ojos al niño, ni nosotros tapar el sol con un dedo. El niño en las barriadas del Perú ha ganado la calle, la conoce, sabe de todo el drama que en ella se desenvuelve. Ya no hay niños ingenuos, los hay desnutridos, apáticos, desolados; por eso se equivocan quienes intentan a través del arte preservar el candor o pureza del niño, lo mejor sería fortalecerlos para un mundo que va a exigir de ellos extraordinarias pruebas de valor.
- c) Necesitamos una literatura infantil que destruya la falsedad y mistificación que siempre el sistema ha incurrido en presentar y que tan buenos defensores tiene ahora en los medios masivos de comunicación con el agravante de que estos ensalzan modelos trasplantados y totalmente ajenos a nuestra realidad. No mistificar incluso realidades tan respetables como la patria, la madre, el maestro; sino presentar la realidad tal como es, porque incluso así es más hermosa que si la inventáramos.
- d) Es importante dejar de lado las actitudes paternalista que se basan en la creencia de que el niño es un proyecto de hombre, un impedido y hasta

casi un minusválido; descartando esa pedería proteccionista con que algunos se recubren al escribir literatura infantil, pues el niño conoce mucho más de lo que todos nosotros sospechamos. La mejor protección al niño no es esa egoísta e hipócrita actitud de encerrarlo en una caja de cristal cuando afuera campea el oprobio, la destrucción y la muerte.

e) Es otro fin de la literatura infantil, recrear nuestra historia, rescatando las versiones orales que han dado nuestros pueblos acerca del mundo, escribiendo sobre nuestros personajes y paisajes, hechos donde la participación del hombre común quede relevada (187).

Esta cita larga ilustra con claridad la discusión crítica sobre este punto y devela los principales fines de la literatura infantil.

### **1.5 Funciones**

Desde sus inicios, la literatura infantil ha estado rodeada de discusiones y supuestos acerca de la función que le ha atribuido la sociedad y la escuela. Por mucho tiempo se le había asignado el rol educativo, por ser la escuela su principal difusora, por ello era indispensable el ingrediente de formación en valores. Al respecto, la investigadora y escritora argentina Graciela Montes, citada por Vicky Canales (2008) en la revista *Caballito de madera* sostiene que el autor de textos infantiles se ve acosado por las recomendaciones de diversos especialistas provenientes de la psicología, la pediatría y otras ciencias que se consideran en la posición de sugerir temas y posturas acerca de lo que debe contener la literatura infantil. La autora afirma: “Con todas esas recomendaciones podíamos compilar una especie de Manual del buen escritor para niños”. En efecto, la mayoría de profesionales de diferentes áreas ajenas a la literatura han opinado al respecto exigiendo lo “correcto” para educar al niño.

Sin embargo, en la actualidad, vemos que es necesario liberarla de esta carga “instrumentalista” y asumir que frente a lo heterogéneo del desarrollo

social, político, cultural y económico de nuestra realidad nacional es necesario enfocar el problema con actitud crítica y propuestas objetivas para esta literatura. Así, Rosa Carbonel (2013: 372) propone como 'prioridades' las siguientes funciones:

- a) Desarrolla la sensibilidad artística.
- b) Influye favorablemente en la socialización.
- c) Estimula y fortalece la imaginación y la fantasía.
- d) Enriquece el vocabulario, la comunicación oral y escrita, la comprensión de textos y la captación de contenidos.
- e) Estimula la actitud reflexiva y valorativa frente al entorno sociocultural.
- f) Estimula y fortalece la sensibilidad frente a la naturaleza.

Por otro lado, la misma autora Rosa Carbonel (2013: 366,367) cita a la investigadora y docente de la Universidad Autónoma de Barcelona, Teresa Colomer quien propone otras interesantes funciones que compartimos:

- a) El aprendizaje del lenguaje y de las formas literarias básicas sobre las que se sustentan y desarrollan las competencias interpretativas de los individuos a lo largo de su educación literaria.
- b) La incorporación de los niños y las niñas al imaginario colectivo.
- c) La socialización de las nuevas generaciones en los valores y conductas compartidas en diversos niveles de pertenencia, contruidos por cada persona en las sociedades actuales.

Asimismo, Rosa Carbonel aclara que para que se hagan efectivas dichas funciones debemos considerar la importancia del referente histórico que enmarcan la cotidianidad infantil y adolescente, como los sucesos relacionados a la familia, la escuela, las diferencias sociales y la violencia; a la ciencia y a la tecnología; a los medios de comunicación; a la moda y a la marginación de ciertas personas debido a alguna diferencia material o ideológica

En el mismo estudio, se cita al uruguayo Jesualdo Sosa, para quien la literatura es la reveladora de intereses adormecidos que esperan esa especie

de varita mágica para despertar aspectos de la experiencia que está viviendo (...) a la vez que ofrece un alimento sano a la imaginación, iniciándolo en el conocimiento de la realidad. Justamente, en esta afirmación enfatiza Rosa Carbonel su reflexión destacando aquí la función artística y el alcance sociocultural de esta literatura, que actúa como un estímulo que despierta en el niño no solo la imaginación y la sensibilidad artística, sino que activa su conocimiento del entorno. Por este motivo, vemos que muchos expertos en el tema coinciden en señalarla como la responsable de que el niño o joven se reconozca a sí mismo como un ser sensible y pensante, capaz de tomar conciencia de la realidad.

# **CAPÍTULO II**

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

## 2.1 Antecedentes

En líneas generales, la crítica sobre la narrativa infantil de Óscar Colchado es escasa y superficial; sin embargo, el autor ha logrado numerosas reediciones de sus textos, ha obtenido varios galardones y ha logrado a través de su arte la creación de un personaje muy reconocido entre los niños. Por ello, en este espacio destacamos las aproximaciones y críticas más relevantes sobre esta parte de su producción narrativa.

Puede afirmarse que su obra es “valiosa y consistente” como sostiene Jorge Eslava (2013) porque el autor de la saga *El cholito* “no ha renunciado a ciertos componentes desdibujados en los actuales tiempos posmodernos: raíces de tradición popular, fibra política y amplio mosaico social, todo enlucido en un mármol poético” (318). Asimismo, en la enciclopedia *Historia de la Literatura Infantil en América Latina* (2009), Colchado está considerado como un renovador de la literatura infantil peruana ya que con un lenguaje muy personal, rescata la fluidez, musicalidad y ternura de la lengua quechua, al punto que incorpora a la narrativa peruana las tradiciones y creencias de sabor ancestral, teniendo como eje de sus hallazgos al niño peruano, específicamente al andino (576). En tanto que, en el *Diccionario de Literatura Infantil*, (2010) se comenta de manera muy discreta: “Esta novela corta narra las desventuras de un niño andino que buscando a su mascota se pierde y cae en manos del dueño de una mina quien lo explota. Esta novela propone temas bastante maduros, pero tratados con mucha ternura y sensibilidad” (261). Sin embargo, Gladys Flores Heredia (2013) aclara que el escritor ancashino no era muy conocido por la crítica especializada antes de la publicación de la novela “*Rosa Cuchillo*. ”Salvo algunas notas firmadas por Tomás Escajadillo, Marcos

Yauri Montero, Santiago López Maguiña y Ricardo González Vigil, los trabajos académicos respecto a su obra eran escasos” (177). En este sentido, consideramos que no le faltó razón a Jorge Eslava (2013) cuando afirma que Colchado representa el caso raro de escritor reconocido en la “gran literatura” y que produce literatura infantil con igual notoriedad; aunque nuestro escritor afirme, en diversas entrevistas, que su obra estaba dirigida a cualquier lector y que no lo animaban propósitos pedagógicos.

De modo más amplio, Espino Relucé (2011) comenta que la escritura de Oscar Colchado se ha instalado en las letras peruanas de manera fundamental como un discurso que se lee desde diversas aristas, por ello es categórico cuando afirma: “Definitivamente, no se podrá leer la literatura peruana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX sin la palabra de Oscar Colchado Lucio, debido a que este le dió (sic) los contornos de lo que hoy llamamos literatura andina”. Además, reconoce el valor de esta escritura como el testamento de los andinos del Callejón de Huaylas para el mundo: “Una letra que va en español, pero que pertenece y corresponde al aliento y trama andina quechua y cuya sensibilidad se fue abriendo hasta convertir lo andino en una suerte de imagen movilizadora”; es decir, el análisis de Gonzalo Espino enfoca de manera puntual la característica formal de la escritura de Colchado a quien atribuye la cualidad de maestro y sabio.

Como podemos apreciar, Espino Relucé reconoce claramente una evolución en la obra de Óscar Colchado:

Si en su obra inicial encontramos una narrativa ágil y vivaz, me refiero a sus primeros cuentos en *Alborada* y a su primera novela *La Tarde de toros* (1974), la de su madurez tiene el empeño de una escritura que está interesada en recrear el mundo andino desde situaciones que tocan el ahora, aunque en ella se crucen tiempos y miradas ancestrales que viven en el presente.



En este sentido, el crítico enfatiza que es oportuno reconocer la importancia y la lógica de su narrativa que supuso una comprensión rápida por empatar con públicos mayoritarios, en edad escolar, para quienes produjo una saga de la más sabia literatura infantil del Perú cuya característica particular, en este caso, es estar dirigida a un público escolar capaz de reconocer en el ambiente, la mitología andina y sus registros una recreación de problemáticas vigentes.

Por su parte, Ricardo Gonzalez Vigil comenta en *El Cuento Peruano 1980-1989* (1997: 363) que Óscar Colchado incursiona en la literatura para niños con la novela corta *Tras las huellas de Lucero*, en esta producción narrativa recrea sus vivencias del mundo andino y nos muestra que ha sabido atesorar en su corazón su tierra natal, con sus creencias, paisajes y conflictos sociales. Asimismo, en el suplemento dominical del Comercio, Ricardo González Vigil (1980:16) enfatiza: "Colchado ostenta condiciones para la narración, superiores al parecer a las que posee para la poesía, que también cultiva". El crítico obseva que Colchado, luego de su primera novela, comenzó a depurar los recursos expresivos en la producción narrativa de la saga *El Cholito* en cuyos volúmenes recoge leyendas, mitos y tradiciones populares que reflejan la cosmovisión andina en un tono accesible al lector infantil y juvenil. Añade que Los rasgos más interesantes de esta "novela corta" provienen de la asunción de la mentalidad mítica y del intento de elaborar una especie de español quechuizado. Y finalmente subraya que aquí notamos las semejanzas con los relatos de José María Arguedas y Juan Rulfo.

Asimismo, observa que en el argumento de *Tras las huellas de Lucero* se puede encontrar un trasfondo simbólico apenas explotado. Es decir, hay implicancias culturales y políticas que son asumidas puesto que un relato para niños no tiene por qué evitarlo, sino – tal vez- todo lo contrario, pensemos por ejemplo en *Paco Yunque* de Vallejo o en otro más reciente al libro de Colchado *Waytacha* de Teodoro Núñez Ureta.

Este marco simbólico se va perfilando en la oposición entre el amor a la naturaleza y la ambición citadina: la explotación de los recursos, la codicia por el oro. La marcada diferencia entre las actividades agropecuarias (ligadas al indio: culturas prehispánicas y comunidades actuales) y la minería (explotación fomentada desde la colonia). En este sentido, el desenlace y la liberación final de los niños podrían augurar el triunfo de un orden social más justo.

Con igual énfasis, Ricardo Ayllón en la revista *Alborada* (2002) comenta que el oficio literario de Óscar Colchado Lucio es casi en esencia sinónimo de su producción narrativa infantil. “Si bien su trayectoria se inició en 1974 con la publicación de *La tarde de toros*, novela que no se orienta a los niños precisamente, pero que perfila su orientación indigenista que regirá sobre su narrativa en lo sucesivo”. Sin embargo, *Tras las huellas de Lucero* fue el resultado de un intenso e inagotable trabajo delimitado en el género infantil que Colchado había dado forma y ensayado desde su época de estudiante en Chimbote, una década atrás. Por el mismo artículo nos informamos que el escritor siguió estudios superiores de pedagogía en la especialidad de Lengua y Literatura en la Escuela Normal Superior “Indoamérica”, desde donde difundió sus primeros escauceos literarios en la revista cultural *Alborada* fundada por él y otros estudiantes en 1969. Además, Ricardo Ayllón nos comenta que los

números iniciales de esta revista fueron los que dieron a conocer sus primeros cuentos para niños, en los que presenta a animales como personajes protagónicos o se apoya en ellos para su composición. Asimismo, asume que el origen concreto de *Tras las huellas de Lucero* es, al igual que *La tarde de toros*, producto de su estancia en el distrito de Cáceres del Perú, hacia donde se trasladó para trabajar como docente en localidades como Rayán, Anguy y Jimbe, retomando contacto con el Ande (recordemos que Colchado es natural de Huallanca, provincia de Huaylas en Ancash). Efectivamente, creemos que nuestro autor logra asimilar el lenguaje y las costumbres de estos pueblos andinos que luego serían los principales escenarios de su narrativa para niños del Perú.

En el apartado *El referente cultural andino*, Víctor Quiroz (2011) recoge variadas opiniones sobre la capacidad de Óscar Colchado para crear mundos representados que pueden ser fácilmente identificados como análogos al referente y la verosímil incorporación de los mitos de la tradición oral andina en sus textos. Destacan en esta línea interpretativa la opinión de Tomás Escajadillo (1994: 174-187) quien encomia la representación de la cosmovisión andina (sobre todo la incorporación de deidades y personajes míticos) en sus cuentos y en el año 2002, en el colofón de *Camino de zorro*, Macedonio Villafán ensaya una lectura global de la producción discursiva de Colchado y describe con cierto detalle los códigos culturales (la dualidad, el mito, lo religioso, lo mágico) utilizados en la ficcionalización del referente andino. Esta lectura es valiosa porque aborda los aspectos estilísticos que singularizan los textos de Colchado e intenta analizarlos aplicando, por momentos, algunos elementos del pensamiento andino. Sin embargo, la lectura de Villafán casi no llega a

interrogarse por las implicancias semánticas de dichos recursos. Por ejemplo, la reinscripción de la memoria cultural andina en la obra de Colchado no solo sirve para fortalecer nuestra identidad nacional como plantea Villafán (258), sino como acto de intervención política y cultural en la época actual porque sin su articulación es imposible lograr la deseada transformación histórica.

En el encuentro de narradores peruanos realizado en Madrid (2005)<sup>3</sup> se produjo una singular polémica que tuvo como protagonistas a un grupo de escritores de nuestra comunidad literaria. El debate giró en torno a la llamada narrativa andina, cuyas cualidades se reivindicaban en oposición a la narrativa criolla. En una publicación periodística sobre el simposio se afirmó que uno de los aspectos más importantes de la literatura actual era el surgimiento de una nueva narrativa andina con autores de indudable valor. Pese a la polémica desatada entre escritores y críticos surgieron ideas interesantes y conceptos valiosos que refuerzan nuestra postura con relación a la narrativa de Óscar Colchado que analizamos:

“la literatura es un rastro de nuestros conflictos sociales y un síntoma de nuestras flaquezas históricas”; “la literatura y quienes la hacen (incluso cuando no lo reconocen ) tienen una responsabilidad ante su sociedad”; “toda ficción narrativa estéticamente lograda revela los dramas universales de nuestra condición humana, dramas que pueden desplegarse en escenarios costeños, andinos o amazónicos, rurales o urbanos”; “a los creadores de ficciones les asiste el derecho de apropiarse de cualquier espacio real imaginario o mítico, sin otro límite que el que les impone la imaginación y la audacia creativa” (133)

Según Miguel Gutierrez (2007) “La visión de Oscar Colchado del indio y las poblaciones indígenas procede de fuentes contrarias a las de Vargas Llosa, conocidas de manera directa o indirecta o en forma de ideas recibidas” (11). Deducimos que en la concepción de Colchado hay una tesis de fondo: la

---

<sup>3</sup> Escribe Miguel Angel Huamán ¿Narrativa andina o narrativa criolla? Los riesgos de la disyuntiva en Patio de letras Lima III, Vol III , octubre 2006 p. 133

conquista y la dominación española truncaron de manera brutal el desarrollo de civilizaciones avanzadas de ese largo período histórico que Macera denominó el de la autonomía andina. El crítico subraya que como los indigenistas de la generación de Alegría y Arguedas, Colchado tuvo en cuenta los testimonios de los cronistas indios y de los cronistas postoledanos como el Inca Garcilaso y la obra única en su género de Guamán Poma de Ayala.

En suma, podemos concluir que ambas ideologías son divergentes y que la fuente de producción de Colchado se nutre de su valiosa experiencia como poblador andino y acucioso investigador de nuestro pasado histórico y su mitología. “Creo que mi nacimiento en una quebrada profunda, por donde bulle tormentoso el río Santa, escoltado por picachos inmensos –allá en Huallanca, Ancash– deben de haberme marcado hondamente, y son esas esencias telúricas, cosmogónicas, las que discurren en mi escritura” (2008), declara el autor de la saga *El cholito* para Tinta expresa.

Por otro lado, en el apartado *El conflicto colonial*, Víctor Quiroz (2011) hace un extenso comentario sobre este tópico y enfatiza que existe consenso en la crítica sobre el diálogo de la producción discursiva de Colchado con el conflicto cultural/colonial de la sociedad peruana. En particular, nos dice que casi todos los críticos han afirmado que el horizonte ideológico de sus textos se inserta dentro de la “utopía andina” tomando como base las investigaciones de Alberto Flores Galindo (1994). Sin embargo, se observa que la crítica ha operativizado de manera mecánica e irreflexiva esta propuesta enfatizando solo su filiación mesiánica y, en alguno casos, restringiendo su densa problemática a una “guerra de castas”.

Como hemos visto, con escasas excepciones, la crítica restringe su perspectiva enmarcándola en una reducción sesgada de la utopía andina planteada por Alberto Flores Galindo. En los casos más graves, se asume que esta base no solo explica sino que clausura el sentido de la producción discursiva de Colchado. Si bien es indudable que el tema de la guerra de castas (indígena-blanca) aparece reiteradamente en la producción discursiva de Colchado, ¿por qué la crítica, mayoritariamente, solo atiende a este aspecto? ¿No constituye esto una aproximación parcial a la narrativa del escritor ancashino? ¿Acaso la obra de Colchado se agota en este factor? ¿Por qué solo ver el aspecto beligerante de la resistencia cultural? ¿Por qué no entenderla como una forma crítica de praxis cultural de larga duración que, inmersa en una dialéctica entre el rechazo y la apropiación, no hace sino mostrar las posibilidades de una futura articulación plural de nuestra nación? Como señala acertadamente Antonio Cornejo Polar (1989): “Sería gravemente erróneo, sin embargo, subrayar las diferencias étnico-sociales que históricamente desgarran a la nación peruana sin advertir; al propio tiempo, la acción vinculadora que ejerce, dialécticamente, ese mismo proceso histórico” (191). Esta perspectiva es compartida por Miguel Ángel Huamán (1993) quien sostiene lo siguiente: “Reconociendo la brusca ruptura del siglo XVI como la esencial, es innegable que ahí se inician las diversas rutas o alternativas conflictivas. Pero no sólo eso, también la terca vocación por reconstruir la unidad, por recuperar en nuestra formación social la integración perdida” (205). Está claro que ambas posturas abren una posibilidad de diálogo donde los otros críticos, cancelan toda posibilidad de comunicación. En este sentido, consideramos que es un error considerar íntegramente la narrativa de

Colchado a una versión de la utopía andina, (acaso la más difundida y legitimada por los intelectuales desde la época del gobierno militar de Velasco Alvarado), más aún si tenemos en cuenta que el mismo Flores Galindo afirma que existen varias versiones de la utopía (1994: 12). De esta manera, se deja de lado otras posibilidades presentes en el imaginario andino y en los textos de Colchado como la liberación epistémica del pensamiento andino para, a partir de este nuevo lugar de enunciación, postular una articulación intercultural dialógica que supere las relaciones de dominio colonial.

Como otra parte de la cuestión no abordada hasta el momento, está la crítica al sistema moderno porque la concretización de sus propuestas nos está llevando a resultados catastróficos, podemos mencionar la promesa del dominio de la naturaleza que se ha concretado a un precio muy alto, ya que ha originado una grave crisis ecológica (Sousa 2003). En cambio, resalta la cosmovisión del poblador andino con su apego a la naturaleza y esa visión mítica que lo lleva a cuidar y respetar los elementos de la naturaleza frente a las ambiciones y hábitos extractivos indiscriminados del hombre de la ciudad, que solo piensa en la satisfacción personal y en su afán desmedido de riqueza y consumismo; no le preocupa la naturaleza ni menos si los recursos se agotan o no. Su consumo no tiene límites y su ambición es voraz. Estas dos formas de ver la vida podemos encontrar en los personajes y sucesos del cuento *Tras las huellas de lucero*. Finalmente, la presencia activa del pensamiento andino en el plano de la expresión y en el plano del contenido nos lleva a descubrir un relato cargado de símbolos que reflejan el imaginario del poblador andino; frente al imaginario del poblador ciudadano imbuido de la influencia occidental.

Otra parte de la cuestión, que se ha tocado en diferentes puntos de manera transversal es el binomio arte y política. Al respecto el sociólogo Julio Roldán (2009) sostiene que Colchado ha tenido el mérito de escuchar y llevar a la práctica el reclamo de Vallejo, él ha sabido diferenciar meridianamente los intereses políticos del arte y los intereses artísticos de la política, y, más aún, a través del tratamiento, de la forma, con pequeños sacrificios mutuos, los ha reconciliado en otro estado y ha logrado sorprendentes niveles de armonía.

Por otro lado, Colchado es un escritor comprometido políticamente (...) A él le repugna la injusticia, le repugna la opresión encarnada en el sistema imperante. Como todo auténtico y sincero artista-intelectual, él es un rebelde permanente, su arte y su ser están reñidos con el orden imperante, ya que los artistas-intelectuales que se solidarizan con un orden injusto y de opresión o son mediocres o son oportunistas o las dos cosas a la vez, en la medida que servir a la injusticia, a la opresión, es lo más fácil y lo más cómodo. Para Roldán el mérito de Colchado es el no haber traicionado sus ideales, el no haberse acomodado al orden establecido y el no haber bastardeado su arte. Esta característica suya es más evidente en la novela Rosa Cuchillo, como afirma Roldán en el mismo artículo: el arte y la política se acometen como en muy pocas novelas de su naturaleza. La convivencia de estas dos expresiones humanas logra un nivel de armonía que rompe muchas veces con la lógica. Comenzando por el nombre, Rosa es sinónimo de belleza y la belleza es el componente fundamentalmente del arte. Cuchillo es, en todas las culturas, una herramienta, cuando no un arma y el arma es poder, el poder es política.

Asimismo, pero de una manera más sutil, las implicancias culturales y políticas en el cuento en cuestión no está exento de estos elementos por



tratarse de un relato para niños, sino por el contrario, podemos comprobar en una lectura pragmática que se oponen dos elementos claves que hoy son parte de un grave problema de difícil conciliación, estos son “el agua y el oro”.

## **CAPÍTULO III**

# **LA ORALIDAD Y LOS CAMPOS SEMÁNTICOS**

### 3.1 Análisis del Lenguaje: La Oralidad

La narrativa de Óscar Colchado Lucio se inserta en lo que denominó Antonio Cornejo Polar (1989) sistema literario popular. En este caso, “el lenguaje popular es parte sustancial de la dinámica de la enunciación; por consiguiente, preserva su condición de lenguaje vivo y creador, capaz de transmitir rasgos específicos de su conciencia originaria” (197). Es decir, este lenguaje es diferente a los meramente referenciales o estereotipos de una literatura que se abría a lo popular pero que al hacerlo lo artificializa. Asimismo, con respecto a los préstamos lingüísticos, el crítico sostiene lo siguiente:

Ciertamente no se trata de una simple copia del habla popular, pues su propia creatividad impide imitar lo que no es nunca ni estable ni repetido, sino, más bien, de una profunda asimilación de la normatividad productiva de ese lenguaje, lo que exige entender todo el proceso como un audaz ejercicio de experimentación artística. En él tiene que realizarse el ya comentado tránsito entre la oralidad y la escritura, en el que subyacen múltiples desplazamientos sociales y culturales... (198).

Asimismo, podemos apreciar que la elaboración lingüística del texto *Tras las huellas de Lucero* está en concordancia con lo propuesto por Ángel Rama (1987) quien sostiene que los escritores en trance de transculturación han encontrado en el lenguaje regional un campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad mediante el léxico, la prosodia y la morfosintaxis. El crítico enfatiza lo siguiente:

La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo (42).

En otros términos, en el texto que analizamos no hay simplemente la imitación de un dialecto, sino que el autor Óscar Colchado utiliza formas

sintácticas y léxicas que le pertenecen en un nivel coloquial. No hay diferencias diatópicas entre la voz del narrador y sus personajes. Sobre este punto, siguiendo a Ángel Rama tenemos lo siguiente:

El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Si esa comunidad es de tipo rural o colinda con una de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística (43).

Es decir, desde el momento que no se percibe al autor a sí mismo fuera, sino que reconoce la lengua regional como propia sin complejos ni vergüenza, abandona la copia y el cuidado académico de sus irregularidades y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una lengua literaria dentro de su marco. En suma, Óscar Colchado utiliza un español quechuizado a través del cual se oye y se siente la voz del poblador andino no solo en los elementos léxicos que son abundantes, sino también en la sintaxis, en los sonidos y en las huellas de oralidad que caracterizan el discurso.

De acuerdo a lo mencionado, una de las estrategias discursivas aplicadas en el cuento está implicada con el nivel morfológico del lenguaje y el empleo de **hipocorísticos** que por su estructura son **diminutivos** muy propios de la zona andina central. Aquí tenemos los siguientes ejemplos: Emicho de Emilio ( 44, 46), Elmercha de Elmer (34). Es importante destacar que los sufijos **cha, cho** son diminutivos quechuas.

Del mismo modo se aplican estos **diminutivos** en otros sustantivos comunes como: Wambracha= niño (34), urpicha = palomita (71)

La formación de diminutivos mediante el sufijo quechua **CHA** no solo afecta palabras de procedencia quechua, sino que también da origen a otras expresiones que podríamos denominar híbridas como: Niñ**ucha**= niño (p.20), los niñ**uchas** = niños (43).

Otra característica del discurso, en este nivel, está marcada por la gran proliferación de **diminutivos en castellano** que no solo se da en el caso de sustantivos y adjetivos como podría ser en lengua estándar, sino también los **adverbios** cuya estructura debía ser invariable. Sin embargo, esta estrategia le otorga un sentido más cariñoso y coloquial, aquí algunos ejemplos: lo vi lanzarse **rapidito** (16) / **Apenitas** / Ya **lejitos** le vi persignarse/ De la casa al río distaba todavía **regularcito**/ Y más **lejitos**, un puma (27) así **mismito** era ( 23)

El uso frecuente de esta gran variedad de diminutivos está en correspondencia con la voz del narrador protagonista que es un niño de once años que expresa mucha ternura por la familia, su entorno y especialmente por la mascota que se pierde: “Amado **venadito** de mis juegos, compañero de mis angustias y mis penas, te he extrañado mucho en estos días (32).

La voz de la mamá, en segunda persona, también mantiene ese nivel coloquial, íntimo y melancólico que se expresa con los diminutivos: “Lechec**ita** que a veces tenías que dejar de tomar tú mismo para dársela al venad**ito**. Fue un alivio, por eso, cuando parió una de nuestras ovej**itas**; pues desde entonces fue ella que se convirtió en su madre (...) Ya grandec**ito**, recordarás, comía no sólo su past**ito**, también repollo, cáscaras y cebada. ¡Ah!, y de veras, algo que no debía comer porque malograba las sementeras: plant**itas** de habas y hojas de papa”(35 ).

Otra razón que explica Ana María Escobar (2000: 252) sobre el uso variado de diminutivos, tanto en quechua como en español, radica en los rasgos de cortesía y afectividad propios del quechua que se manifiestan en el habla de la mayoría de los personajes:

Nos referimos en el ámbito semántico, específicamente, a los mecanismos de afectividad y cortesía que parecen subyacer a las funciones de algunas de las características del español en contacto con el quechua, e.g., los posesivos, los reflexivos, los diminutivos, la reduplicación, incluso los llamados cambios en la dirección del verbo y el uso del futuro con función de inferencia cuando el hablante tiene conocimiento pleno de la información. Sabemos que en el quechua y el aimara, la categoría de cortesía y afectividad se expresa en la lengua mediante diferentes recursos morfológicos y sintácticos (252).

La mayor cantidad de expresiones relacionadas al campo, la naturaleza y las costumbres del pueblo llevan sufijos diminutivos como: se parecía al **cabritillo** más pequeño, mi pobre **animalito**, la **criita** corría asustada, **venadito** tierno, **calladito** como el zorro, un **ratito**, echó un **poquito** nomás del **polvito**, **librita** de coca, milagrosa **hojita**, **puñadito** de coca, dientes **chiquitos**, **igualito** al del sol, **callecita**, lindos **huaynitos**, **empapadita** de sudor, sus ojos **redonditos**, **baldecito** con shintu, unos **cuantitos**, ya **grandecito**, su **pastito**, **solcito**.

En el discurso narrativo, destaca el uso de **referentes** muy originales, propios de la idiosincrasia andina que constantemente aluden al lugar de origen de la persona, por ello, en lugar de emplear pronombres personales o construcciones análogas como sería en lengua estándar, se recurre al **gentilicio**, por ejemplo: nos dirigimos con Miguel y los **huaylinos** a la casa de Pelayo Yupán, mientras los de Lampanín iban por su pollino al hospedaje de su padre (81).

El proceso es el mismo: raíz + sufijo **ino**

(racuaybambino= natural de Racuaybamba), (los huaylinos=muchachos de los pueblos del Callejón de Huaylas), (cosmino/ cosmina = natural de Cosma) (31), (el morino = de Moro) (24).

En el caso de los aumentativos también observamos particularidades, no solo por la morfología, sino también por la semántica, por ejemplo: un gato **tamañazo**, (19). El aumentativo debería formarse con el radical **gat** + sufijo **azo** = gatazo, sin embargo, el aumentativo **tamañazo** sigue la siguiente estructura: raíz **tamañ**+ sufijo **azo**.

Cuando el sujeto en mención no es un gato, en realidad, sino un puma. Vale decir, que en lenguaje estándar coloquial equivaldría a un **gato grandazo** o un gato de gran tamaño; en estándar culto sería **un felino enorme**, un puma.

Otro caso implicado con el nivel morfológico es el de los sustantivos que se transforman en **verbos y verboides**, por ejemplo:

**notició** del sustantivo noticia, se presenta como verbo: ( **notici** = lexema + **ó** = desinencia /tercera persona/ singular/ modo indicativo/ tiempo pretérito)

**orejeando** (**orej**=lexema+ **e** vocal temática + **ando** = **desinencia gerundio**), **pretextar** (**pretext**= lexema + **ar**= infinitivo).

Además se puede observar la incorporación de giros lingüísticos híbridos en el texto, por ejemplo: shilpirrotosa (38) palabra compuesta formada por dos raíces y un sufijo derivativo (**shilpi** + **roto** + **sa**), pishtar:degollar (35), (**pisht** = raíz quechua + sufijo del español **ar** = infinitivo)

Se observan, asimismo, algunas interferencias como: seguía huajayllá**ndose** (16), chapole**ando** (44). Son palabras que se originan en una onomatopeya quechua y terminan en un gerundio español.

Por otra parte, se advierte el caso de **adjetivos** que se alejan de la norma estándar porque utilizan el sufijo “oso”, por ejemplo: ron**coso**, desconfi**oso**

En el **nivel léxico** se evidencia la utilización de diversos mecanismos discursivos que dan cuenta de la representación de la oralidad, así como la inserción de onomatopeyas que otorgan mayor coloquialismo y realidad, por ejemplo: ¡lann! (13), ¡reech! (13), ¡Trass! (66), ¡PRAAM!, (16), ¡pen, pen!, (68), ¡ufff!,(61), ¡POJJJ!,(63) ¡plajj! (68)

Entre las interjecciones destacan algunas muy originales y propias de la región andina como: ¡Hipra¡, (80), ¡Achallau!, (54), Huajido (12), ¡So carajo!,(57), Ah, caracho...( 76). Y otras de uso más difundido como:

¡Oh, jo,jo,jo! (55, 63)- ¡Ja, ja, ja, ja, ja , ja! (p.16), – ¡Huyuyuy!, (60) ¡Ayyy¡, (55) ¡ ja, ¡ ja¡( 70), ¡Hurra!(70), ¡Ah, caray! (53), ¡ehh¡, ¡ehh¡

Asimismo, encontramos expresiones que imitan sonidos que resuenan como el eco y se presentan como alargamientos vocálicos, por ejemplo: ¡Carrasooooooooo! (14), Luceroooooooooo! ¡Luceritooooo! (81)

Por otro lado, son muy frecuentes los registros **quechuas** o **quechuismos** en las voces de los niños, como en los adultos para nombrar animales: (pastear sus **guachos** o sus cabras) (10), (un **ninacuro**: luciérnaga), (**wachwa**: pato de laguna), (**urpicha**: palomita) (71), (**pichuchanka**: gorrión) (14), (**tumpush**: abejorro) (13).

Plantas: (los **choloques**) (10), (**shintu**) (28), (de hojitas **chushas**)



( 14), (la **huaylla**) (32 ), (papas **kusais**) (76).

Costumbres y creencias: (dando **huajidos**) (12), (al padre **Jirka**) ( 51) (dios **Wamani**), ( el **apu**), (39), ( el **muki**) ( 24), (**taita** San Juan) (23 ) , (la Pachamama) (33).

Fenómenos de la naturaleza: (se avecina la **mangada**)

Y otros: (11), (el **huevo**) (.23) (los **wambras**) (25,55), (**llinllo**) (28), (pishtar) ( 35), (**lllauro**) ( 38), (los punles) (44), (51), (**shicullo**) (48), (**chachacomo**) (63 ) ( **Shonca**) (65) (**Chúcaro**) , ( **wambracha: niño**) (34) , (**chiuches**)(55), (**batán**) (59),(**punle: pozo**) (68), (**shinsho: espina pequeña**) (69) (**huiracoya:sebo**) (71).

En suma, podemos afirmar que existen elementos de la oralidad popular andina en la elaboración discursiva del relato, pero ¿cuál es el sentido de la representación de esta lengua híbrida?

Para aclarar este aspecto, debemos señalar que la norma lingüístico-literaria de los textos de Colchado se inscribe dentro del denominado castellano andino. Como sostiene Alberto Escobar (1978) el castellano andino que, a diferencia del castellano ribereño o no andino, mantiene la diferencia fonológica de de la “ll” y la “y”, (39). Otra característica de este español andino es que la **S** no desaparece nunca, en cambio, en el español ribereño se articula con el predorso de la lengua y tiende a adelantarse de los alvéolos hacia los dientes y, puede ser sustituida por una leve aspiración, posición que en algunas áreas o niveles sociolingüísticos puede convertirse en cero. De manera que mientras en el castellano andino las “S” **de alumnos y cajas** se escucharán de manera muy nítida, en el castellano ribereño advertiremos su relajamiento (43).

Este hecho es importante porque en esta elección lingüística se hace partícipe al autor no solo de un grupo social determinado, en este caso el sector popular andino emergente, sino también de su particular forma de conceptualizar la realidad.

En el nivel **sintáctico** es donde se distingue con mayor frecuencia los rasgos del castellano andino, destacan los siguientes casos:

**A. El doble posesivo o posesivo redundante** es un rasgo que se encuentra con frecuencia. La doble marca de posesión es explicada como un fenómeno de interferencia originado por influjo de la lengua quechua.

En el primer caso las construcciones tienen el *orden poseedor +poseído*, que es la propia estructura de la frase posesiva básica del quechua que consta de estos dos elementos, por ejemplo: **Yo** metí **mi** cabeza para aguaitar **adentro**.

**Me** puse a mascar **mi** cancha, Desaté **mi** talega.

**B.** Hay una forma muy frecuente y es el **uso del posesivo en lugar del artículo** en lo concerniente a las partes del cuerpo. Según (Escobar 1992) estos sustantivos son inalienables, por Ejemplo: **su** cara trigueña. **Me** ha besado en **mi** frente, en **mis** ojos, acariciando **mi** pelo. Aunque en **mis adentros** algo me anunciaba.

**C.** Otro rasgo persistente que se observa es **la tipología de ordenación sintáctica diferente a las que caracterizan al español que es de tipo SVO**. Encontramos construcciones gramaticales coincidentes con las que están presentes en el quechua (lengua de tipo **SOV**), en especial las que implican la colocación del verbo al final de la oración y la anteposición de la oración subordinada a la principal o construcciones con algunas variantes que no

alteran el orden básico de los constituyentes de esta lengua. El parámetro de la disposición SOV puede verse cambiado en algunas circunstancias: **Su** *ayudante del camionero Bruno es (9) Tocada de los nervios es, (40). Asina renegando que estaba, de un de repente desapareció (44). Y si ha puesto voluntad en buscarlo a mi hermanito, quizá pues buenos sentimientos tiene. (46).*

D. El fenómeno denominado **dice / diciendo** con función oracional de validador referencial puede ser explicado como un calco funcional del validador referencial quechua shi/si, que distingue un hecho experimentado por el mismo hablante o un hecho que simplemente le ha sido referido.

Además, el verbo **dice** se ubica preferentemente en posición terminal, así se distingue claramente del uso clásico **dizque**.

*Le traje su coca le había ofrecido dizque trabajar duro.*

Para Escobar (1978:109) este caso consiste en la adición final de una forma del **verbo decir** que funciona como elemento narrativo, por ejemplo: “Yo fui colérica ,hijo, cuando me avisaron que lo había querido pishtar a Lucero con un cuchillo filudo, según me **dijeron**”(35), Este caso, como vemos es muy frecuente.

E. **El caso de loísmo**, en estos casos se observa el empleo de la forma **lo** para marcar la función de objeto directo e indirecto de la oración. **Lo** es el complemento directo de la tercera persona singular que se emplea con mayor frecuencia, por ejemplo: Una carcajada de triunfo **se lo** llenó todito el túnel. Sin meterlo (la coca). **Loísmo**.

En algunos casos se utiliza dos objetos directos, siendo el pronominal **lo** redundante (Escobar 1978: 111), por ejemplo:

¿Harto **lo** quieres a **tu venado**?

¿Dónde **lo** tienes a **mi venadito**?

## 3.2 Campos Semánticos

### 3.2.1 La agricultura

La agricultura y la predilección por la naturaleza constituyen el marco social y económico del relato. Esta actividad es la base del sustento económico de la comunidad y da sentido a todas las relaciones humanas. Cabe recordar que la identificación del poblador andino con la tierra y sus productos es muy profunda y atraviesa el contenido de la obra; por ello, el narrador busca transmitir la intensidad de los hechos al lector implícito para conmoverlo y persuadirlo de esta realidad representada.

Así, las diferentes estaciones y la naturaleza están vinculadas a las actividades agrícolas que se mencionan como elementos vitales: “La época en que el trigo amarilla” (18). De tal manera que la tierra es un dios que proporciona el sustento y la alegría: “La yerba crece como una bendición del cielo” (18). Y trasciende los hechos cotidianos para convertirse en parte del mundo subconsciente de sus personajes: “Anoche te he soñado, hijo (...) En mi sueño caminaba por un campo de trigo, sintiendo el olor del pan que me traía el viento desde algún horno lejano” (51). Estas expresiones son frecuentes y hacen patente la identidad hombre-tierra porque está arraigada hasta en los sueños.

En el mundo representado de *Cholito tras las huellas de Lucero* hallamos una comunidad andina muy ligada a la actividad agrícola, pues esta representa su principal fuente de sustento; es decir, es la base de la economía. Estas labores no solo las realizan los adultos, sino que también son compartidas con los niños, quienes usualmente pueden desyerbar, regar, ayudar en la cosecha: “-Nosotros también tenemos animalitos -dijeron- y

nuestras chacritas, donde ayudamos a sembrar a nuestros taitas, papitas, ollucos, mashuas, trigo y cebada” (p.73).Aquí vemos que nuestros protagonistas “niños” añoran el hogar, durante el encierro y lo que más extrañan no es solo la casa, la familia, sino básicamente el campo, la tierra y sus productos como parte fundamental de sus vidas:“Ahora todos estaban contentos de volver a trabajar en sus chacras” (73). Es decir, representa una experiencia dolorosa cortar el vínculo entre el niño campesino y la naturaleza, la tierra y sus costumbres.

Además, podemos observar que la tierra, la chacrita es sentida y cuidada como un ser vivo, semejante, tal vez, a los animales tiernos, necesitados de alimento y afecto, observemos esta reflexión de Cholito frente a los otros niños que recuerdan su chacrita y sus animales: “Al escucharlos, yo no veía las horas de volver a mis amados cerros, a cuidar mis papitas y mis oquitas que había sembrado en el paraje de Llamacunca; su riego ya estaría necesitando, también su aporque y su abonito” (73). Por estas expresiones, que son frecuentes en el texto, resulta evidente la unión indisoluble que existe entre el hombre y la naturaleza.

Descubrimos una vinculación muy estrecha entre el niño andino y el paisaje; es decir, una relación armoniosa del ser humano con su habitat natural en diferentes pasajes del cuento. Por ejemplo, resulta muy elocuente esta expresión de los niños frente a la luz, luego de haber permanecido en el encierro: “¡Achallau, luz! Dijimos y observamos gozosos el patiecito donde apenas se veía la planta de tara, con su sombra que se estiraba sobre el suelo” (54).Del mismo modo, las expresiones de entusiasmo y alegría frente a la naturaleza, también está en las voces de los personajes adultos como don

Tomás Callán, presidente de la comunidad: “Estas lomas peladas se cubrirán de pasto verdecito, dulce y jugoso, donde aumentarán y engordarán nuestros ganaditos” (77). Esta visión no es un sueño, es el anuncio de lo que podrían ser los terrenos áridos luego de conseguir los depósitos de agua.

Ahora bien, en el caso de nuestro protagonista, vemos que su relación con la tierra y los campos tiene una condición especial. Como no tiene al padre porque ha muerto, él como hijo mayor trata de asumir más responsabilidades que otros muchachitos de su edad, como se puede evidenciar en el siguiente fragmento: “Al principio ella no quería que yo trabaje como ahora. ‘Te va a hacer daño’, me decía. Y solo me dejaba desyerbar o regar. Pero yo sentía pena al verla sola abriendo la tierra con su poca fuerza” (10). Pero como una consecuencia inmediata a esta responsabilidad, el niño asume que debe dejar de estudiar. “Por eso dejé de ir a la escuela. Para ayudarla. Para que mis hermanitos no se quedarán nunca de hambre; para que sus barriguitas estuvieran siempre llenas y no les dé así nomás ninguna enfermedad” (10,11). Esta actitud solidaria y fraternal es una característica que distingue a nuestro personaje y lo perfila como un niño maduro que está dispuesto a donarse constantemente a favor de los demás y a asumir el rol del padre ausente. “Ahora mi madre conversa conmigo tratándome como a alguien ya mayor (11) Yo te voy a criar, ¿no ves que ya soy un hombre?, le he dicho”(11). El niño trabaja para ayudar en la economía familiar y esta actitud lo vuelve adulto.

Pero al mismo tiempo, este pasaje pone al descubierto dos problemas latentes de la infancia en el mundo andino: el trabajo infantil y la deserción escolar. Si bien es cierto que el trabajo infantil, junto a los padres como una

forma de entretenimiento, en labores caseras como el pastoreo o tareas agrícolas de poco esfuerzo contribuye a la formación del niño, no se puede desestimar que trae como consecuencia la deserción escolar.

### **3.2.2 La Minería**

En el relato hay muchos rasgos que describen lo que es una comunidad andina cuya existencia se basa en una forma de vida originariamente armónica con la naturaleza. Se trata de una racionalidad diferente a la del mundo capitalista, ya que esta relación no parte del poder para someterla y depredarla, sino del respeto que consiste en tomar lo que se necesita y nada más. Después se agradece lo que se toma y se entrega una ofrenda para hacer llegar a los wamanís o apus los mejores frutos de la tierra. La lectura de este concepto es muy evidente en el episodio de Cholito con el Muki, el espíritu de las minas: “-A la fuerza o no, ustedes están contribuyendo a la extinción del oro. Si cuando menos hubieran hecho ofrendas al cerro, este los habría perdonado” (50). De lo expuesto se desprende que la minería choca con el mundo agrario, se contrapone diametralmente porque su fin no es el consumo racional, sino todo lo contrario. Es una amenaza contra la vida de las personas y atenta contra la conservación natural del ambiente porque promueve la contaminación del agua y el uso ilegal de productos químicos y explosivos. Y lo que es peor, promueven la explotación infantil.

Para el mundo andino, la minería y la agricultura tienen dos posiciones opuestas que permanecen en conflicto desde hace mucho tiempo. La minería como actividad económica ve a los cerros como parte de la geografía y objetos muertos cuyos recursos pueden ser objeto de explotación desmedida. Para la



cosmovisión andina, en cambio, los cerros tienen vida y es ahí donde descansan sus apus, allí están enterrados sus antepasados.

En el cuento, la minería es una actividad que se mueve en la oscuridad, de manera ilegal no significa progreso para el pueblo, solo genera esfuerzo, violencia y explotación: “Se oyó afuera algo como el estallido de un petardo que nos dejó orejeando a todos” (53). Nuestro protagonista se encuentra, sorpresivamente, dentro de una mina clandestina y privado de su libertad: “Agarrando sus picos se pusieron a golpear la peña, mientras yo me ponía a examinar el grillete que me aprisionaba” (25). En este encierro, Cholito recuerda que trabajando en esta actividad se enfermó y murió su padre, aún joven: “Supimos que el Viejo se llamaba Alcides y las referencias que hizo el otro de las minas de Quiruvilca y Parcoy me hicieron recordar a mi taita, pues él también trabajó allí, donde agarró su mal y murió joven nomás, cuando yo tenía solo siete años” (57). Por lo que podemos observar, a los mineros clandestinos no les preocupa la naturaleza ni las condiciones de vida de los trabajadores, solo viven cegados por su ambición enfermiza:

El hombre trabajaba afanosamente en la fragua vaciando a cada rato el oro derretido en moldes chiquitos que tenía al lado. De rato en rato se iba al batán y molía illauro. Hacía entreveros con unos líquidos que vaciaba de unas botellas, después iba a los moldes y echaba una sustancia verdosa sobre el oro líquido que empezaba a enfriarse botando humito (38).

De aquí, podemos inferir que los desechos de estas manipulaciones empíricas irán a parar a los ríos causando estragos en la fauna y la flora.

La contaminación y la insalubridad de estos lugares ocasiona la enfermedad de los niños: “Pero Emilio no pudo acabar la tarea esa mañana.

El airecito del patio parecía haberlo empeorado. Ahora sudaba frío y su cuerpo se sacudía como terciana que tuviera” (44). Además del ambiente nocivo, se suma la mala alimentación y la tristeza que atrapa a los cautivos. Pero no solo los niños son vulnerables a las enfermedades, también está enfermo el socio de Alcides: “-Esa tos es de mal de mina -dijo el Viejo-. No te conviene volver a la minería, Pelayo. -Adquirí mi mal en las minas de Quiruvilca y Parcoy —respondió, tosiendo menos ya-, pero no te voy a dar gusto, Alcides, de quedarte con el mapa. He venido a llevármelo” ( 56,57). Sin embargo, la preocupación más fuerte siempre será el oro, la riqueza porque están convencidos de que estos les proporciona el poder, observemos: “Una vez endurecido el metal, de lo negro que había estado, resultaba amarillito, relumbrando todavía. Pero más relumbraba la cara de felicidad del Viejo quien, limpiándose con un pañuelo el sudor que chorreaba sobre su frente, decía: -¡Ja! ¡Muy pronto seré poderoso! (38). En esta manía irracional de riqueza y poder se puede eliminar a cualquier ser humano que estorbe o se oponga a los planes, no interesa si antes era el amigo, el socio o el hermano, como en el caso de el hombre de Carhuamarca: “presintiendo que el viejo lo observaba, seguro, se volvió para gritar: ¡-Viejo; ¡Te jodiste por...! Dio un paso más y no pudo terminar porque ahí nomás, ¡POJJJ!, sonó al caer la pesada trampa sobre su cabeza, despatarrándolo, sin que pudiera decir ni ay” (62). Porque los mineros clandestinos se mueven con las mismas características que los delincuentes o los narcotraficantes, ya que según se ve, la minería informal compite y se complementa con el narcotráfico como las principales actividades ilícitas en el Perú.

Para las personas involucradas en este negocio ilícito, a todas luces, solo es importante el dinero y el poder: “El viejo...alumbraba -observando con

harta atención- las piedras veteadas con mineral desprendidas de la peña. Con harto gozo las miraba y remiraba, faltando poco para que las besara” (28). En estas circunstancias, están atrapados ciegamente por la ambición de tal manera que será imposible pensar en la contaminación del agua ni en la esterilización de la tierra: “Con lo que me dejen esta y la otra mina, haré inversiones en este país y en otros. Daré préstamos y cobraré los más altos intereses” (38). Sin embargo, en el relato, Alcides confiesa que su abuelo Artemio Hudson no contó a sus hijos el secreto de la mina de oro, como se observa textualmente: “Porque según dice en el testamento: Mis hijos tienen mal carácter, se pelean, se odian entre ellos, y temo que la ambición del oro los pierda, les vuelva unos caínes...”(62). Es decir, los Hudson no ignoraban la gran capacidad de corrupción y ambición que podía desatar esta actividad, a tal punto de esclavizar niños y explotarlos sin ningún remordimiento: “Si tú me consigues unos quince muchachos para hacerlos trabajar aquí te daré a cambio un mapa, un mapa que te hará rico” (61). Esta realidad representada es una fotografía de lo real que en algunos casos sobrepasa a la ficción ya que entre otras consecuencias funestas está la prostitución infantil y la delincuencia juvenil. En el texto se observa como el viejo involucra al niño para arrojar el cadáver de su socio.

### **3.2.3 El agua**

La visión del agua para el poblador andino es parte de una antigua y respetuosa relación entre el hombre y la naturaleza, relación que viene desde nuestros antepasados, quienes manejaron el agua y el suelo con una eficiencia que aún no podemos lograr. Esta cosmovisión parte de un principio fundamental como sostiene Restrepo: “El agua nunca se mira como un

elemento separado, sino como un ser vivo que forma parte del tejido de la vida dentro de la comunidad de la naturaleza, a la que los quechuas llaman *Shallka*" (2). Es decir, el agua es mucho más que un recurso natural, tiene vida y genera vida, con el agua se conversa, se la trata con cariño, como dicen los campesinos: *Al agua, hay que hablarle con el sombrero en la mano*. Inferimos que esta forma de entender la naturaleza ha permitido la conservación de los recursos hídricos en las comunidades andinas. En el estudio *Visión andina del agua*, Restrepo (s/f) comenta:

El agua es vida, cosmovisión, pensamiento, cultura y el camino conector entre semillas de lo sagrado, la naturaleza y los seres humanos. El agua mora como semilla celeste en el mundo de arriba (Hanan Pacha), dentro del Río del Cielo, Vía Láctea, desde allí, impregnada con el semen solar, desciende en forma de nube para condensarse sobre la tierra; de allí cae como agua-tejido en forma de lluvia hasta llegar a la piel de la madre; la penetra entrando en su útero-Inframundo (Ucku Pacha), ahí fertiliza las semillas de todo lo viviente; una vez fertilizadas las semillas en "nuestra madre, nuestro padre" emergen a través de las aguas subterráneas al Mundo Medio (Kay Pacha) en el que se expresan como las tres comunidades básicas: deidades (Waka), naturaleza (Sallka) y seres humanos (Runa) (8).

De acuerdo a esta visión, el agua es uno de los seres constitutivos del territorio junto a los humanos y la comunidad de las deidades. Es familia y establece, junto a las otras dos comunidades una crianza mutua, relacionándose mediante el diálogo, la reciprocidad y la complementariedad.

El agua permite la integración de los seres vivos, la articulación de la naturaleza y de la sociedad humana. Es la sangre de la tierra y del universo andino. Permite practicar la reciprocidad en la familia, los grupos de familias y comunidades andinas. Ordena la vida de los individuos, presenta la diferencia

no como oposición sino como complementariedad, y facilita la solución de los conflictos sobre la base de acuerdos comunitarios. Además, el agua pertenece a todos, a la tierra y a los seres vivos, se distribuye equitativamente de acuerdo a necesidades, costumbres y normas comunitarias, según su disponibilidad cíclica.

En suma, Oscar Colchado, conocedor de las costumbres, la mitología y el saber del mundo andino reservó para el desenlace del relato una extraordinaria sorpresa: el hallazgo de una fuente de agua con todas las connotaciones antes mencionadas; en lugar de una mina de oro como hubiera sucedido en un relato de influencia occidental.

#### **3.2.4 Plantas**

Entre Las plantas que se nombran en el cuento están las gramíneas relacionadas a la alimentación como: la cebada, el trigo, el maíz, las habas; los tubérculos como: la papa, la oca, la mashua; las hortalizas como la lechuga, los chiclayos o calabaza. Sin embargo, de acuerdo a la trama del cuento cobran mayor importancia la tara, el choloque y la coca.

**La Tara** aparece como el único elemento vivo que tienen cerca los niños durante el encierro y que los relaciona con la naturaleza “Tal como lo sospeché, apareció un patio chico nomás, donde se alzaba toda amarillenta una planta de tara, de hojitas chushas, menudas, y flores de color aroma” (14). En otro episodio, vemos que los frutos de la tara son utilizados por los niños como “remedio casero” cuando uno de los niños está enfermo. En realidad, esta planta es medicinal y se utiliza como insumo vegetal para la industria

química. De la vaina de la Tara se extraen taninos con propiedades medicinales como astringentes y coagulantes.

Los frutos o vainas contienen ácido gálico en una concentración mayor del 50% se aplica en afecciones del estómago, como cicatrizante y como principio antiescorbútico. Su buen porcentaje de taninos se halla principalmente en la corteza de sus frutos. Posee propiedades antioxidantes y decolorantes, así como antiséptica y de conservación. Los taninos son usados para tratar úlceras y diarreas. La goma de Tara se usa como un depresor del apetito y agente aglutinador en tabletas comprimidas. La tara es un cultivo oriundo de sudamérica que fue empleado por las culturas incas y preincas, en la elaboración de tintes para textiles, cerámica, curtido de pieles y medicina.

El **choloque** crece entre los alfalfares y el borde de las acequias para dar sombra a las vacas y las acémilas, con la cáscara de los frutos del “choloque” se lava la ropa de lana, ponchos, mantas y frazadas; su madera es empleada para el arado. En los valles interandinos es conocido por los niños el juego de Churaquí. Este juego etnobotánico tiene origen prehispánico. Es el juego más sencillo a las bolas y el más practicado por los niños en los primeros meses del año escolar. Naturalmente no todos los niños tienen la posibilidad de comprar bolas de cristal, estas son sustituidas por las semillas de “choloque”. El juego consiste en que el retador grita; ¡juego pepino!, ¡juego choloque!, ¡juego chullwé! o ¡juego pushpu! Y algún contrincante responde: ¡churacamishe! (pon pues); el retador coloca la “bola” en un lugar estratégico, por lo general entre las rendijas del empedrado de la calle, entonces el contrincante tira su “bola” de una distancia previamente convenida

y si en uno o dos tiros hace chocar su “bola” al del retador, gana y éste coloca otra, de lo contrario le toca al retador quien igualmente tiene dos oportunidades para chocar las “bolas”. Quien choca la mayor cantidad de “bolas” es el que gana el juego.

La **coca** en todas sus especies de arbustos ha sido domesticada y cultivada en las vertientes oriental y occidental de los Andes desde –por lo menos- 5 milenios antes del presente. El uso de hojas de coca en el pasado prehispánico está documentado por la arqueología, la iconografía y los documentos coloniales, que testimonian: *“Es tan agradable la cuca a los indios, que por ella posponen el oro y la plata y las piedra preciosas (...)”* (Garcilaso de la Vega, 1976: II, 180). En la actualidad, sigue siendo una planta sagrada de la cultura andina, usada de forma tradicional (a través de *chakchadoy* como elemento para las ofrendas andinas) por millones de personas en Bolivia, Perú, Argentina y Colombia.

La coca es la base de especializaciones en el campo espiritual y medicinal, permite la conexión del hombre con lo sagrado y es un elemento vital en las ofrendas como lo podemos apreciar en el contexto del relato cuando Evaristo promete encontrar a Emilio, uno de los niños que estaba cautivo: “Padre Wamani, gran jirka, tú que puedes convertirte en cóndor y mirar desde lo alto todos los rincones de la tierra, dame tus ojos, padre, para hallarlo al wambracha. Y a cambio te brindaré ron, coquita, huiracoya, sebo de vizcacha” (71). De aquí podemos inferir que la coca, ofrecida a través de *kintuso* ramilletes de hojas seleccionadas, representa el elemento central en las ofrendas andinas.

En otros casos, podemos apreciar que algunas personas suelen masticar la coca como parte de la vida diaria, para resistir mejor en el trabajo o también para adivinar, pues se le atribuye poderes extraordinarios como en el episodio inicial del relato cuando Cholito acude donde su padrino, don Alberto Montañez para averiguar sobre su venado que ha desaparecido y este le dice: "Vamos ahora a echar la suerte poniendo toda nuestra fe suplicándole a la milagrosa hojita que puede ver todo lo que nuestros ojos de cristiano no ven" (9). De esta manera, podemos concluir que el uso tradicional de la coca ha servido para reproducir y mantener viva en la cultura andina formas rituales para comunicarse con los antepasados y con los seres sagrados con fines de diagnóstico, sanación y otros.

En suma, en el contexto social andino, el uso de la coca está asociado a la tradición quechua y abarca tres tipos de prácticas: espirituales, medicinales y nutricionales. La harina de coca, a partir del año 2005, ha sido incorporada como alimento y medicina. En la actualidad, este consumo se ha popularizado en todas las clases sociales.

### **3.2.5 Animales**

En el mundo representado de *Cholito tras las huellas de Lucero* aparecen los animales como símbolos del mundo andino en una relación de correspondencia con la luz del sol, el pasto, las flores, los árboles y los niños. En este relato de Óscar Colchado, hay una íntima relación entre los niños y los animales que va más allá de la simple mascota que ocupa las horas de ocio o llena el vacío que dejan los padres ausentes. Probablemente, por esta razón las mascotas de este universo andino no son gatos ni perros como en la ciudad.



Acaso parece insólito que la mascota de Cholito sea justamente un venado tierno que se llama *Lucero* y las otras mascotas son: un burrito color pallar, un potrito alazán, un carnerito patagón y una cabra (23). Como se les menciona en el relato. Pero, volviendo a *Lucero* es un venadito que lleva una cinta colorada, colocada por la maestra de la escuela quien le recomendó “como a un muchacho” que no se sintiera incómodo, porque esa cintita sería la señal para los cazadores que no se trataba de un animalito cualquiera” (35). Para hacer zafar al venadito que quedó huérfano fue difícil, según refiere la madre de Cholito en la historia: “Recordarás que al principio tuvimos que afanarnos hartito dándole todas las mañanas y en todo momento que pedía su lechecita en una botella con chupón. Lechecita que a veces tenías que dejar de tomar tú mismo para dársela al venadito” (35). Como vemos, *Lucero* ha sido tratado como un bebé para evitar que se muera y ahora existe tras él una historia mítica que refieren los campesinos: “El Ciriaco Rojas, hijo, decía que *Lucero* era cría del dios de los venados, de aquel que vive en el interior de los cerros y que junto a la madre de las vicuñas y vizcachas –que son de oro y plata- forman parte del ganadito del Wamaní, el dios montaña” (37). Es posible que por esta razón, *Lucero* sea tan querido y admirado por la familia de Cholito y sus amigos.

Otros animales de la fauna andina que se mencionan son: el *Kuntur* y *liklik* o cernícalo, aves poco domésticas que se consideran dentro del grupo de la *fauna andina que se transforma en “maqta-wayna”* (Landeo 2014). Es decir, según la tradición oral andina estas aves suelen transformarse en *maqta* para cortejar a las muchachas. En efecto, Colchado ha poblado el paisaje de diferentes aves que no solo matizan la naturaleza de colores variados, sino

también de sonidos con distintas connotaciones: loros, los *sirguillitos* o jilgueritos, son avecillas que se parecen a los canarios. Cobra especial importancia la mención a la *urpicha* o palomita, imagen metafórica que se utiliza para referirse a la joven Alejandrina, la amada, por parte de Evaristo Torres (71).

Los *pumas*, en el relato, aparecen como las fieras que representan un peligro constante tanto para los venados como para los otros animales criados por los campesinos. Sin embargo, es el poder humano el que siempre termina doblegando la agresividad y la fuerza de estos animales.

### **3.2.6 Cosmovisión**

La forma de ver e interpretar el mundo en este universo representado gira en torno a la Pachamama que es la madre tierra, pues la tierra para los andinos es el universo mismo, es su espacio y su medio de subsistencia, la madre tierra los cobija, alimenta, les brinda el agua y lo necesario para vivir. Todo cuanto existe, plantas, animales, personas, cerros, ríos, vientos, todo tiene vida y se relacionan entre sí en mayor o menor medida como se observa en distintos pasajes del relato: “-Padre Wamani, gran jirka, tú que puedes convertirte en cóndor y mirar desde lo alto todos los rincones de la tierra, dame tus ojos, padre, para hallarlo al wambracha. Y a cambio te brindaré ron, coquita, huiracoya, sebo de vizcacha...” (71). En esta invocación, podemos notar los vínculos estrechos entre la montaña, el cóndor y el hombre, todos como seres vivos.

En el mundo andino todas las criaturas existentes a la par que la humanidad sean plantas, árboles y animales son considerados hermanos, pues provienen de la gran madre, que es la Pachamama. En la cultura andina no hay

una simple mirada mítica y antropomórfica de la naturaleza, sino ante todo una compleja visión de la trama de la vida que nos dice que todo tiene que ver con el todo y que todo está profunda e íntimamente interrelacionado y que ética y políticamente las comunidades se organizan para cuidarla. Por ello, es frecuente encontrar estos razonamientos:

Yo estoy segura, hijo, que ese hombre ha sido el Wamani, el dios montaña; él, que desde las cumbres más altas puede verlo todo en su forma de cóndor, debe estar viendo los apuros que pasas, los atajos que tienes en tu camino. Es por eso que en la mañana, levantándome nomás, he ido a hacerle ofrendas al padre Jirka, al dios Wamani, para que te ayude, hijo, para que guíe tus pasos por buen camino ( 51).

En esta expresión se puede observar cómo, en una simple invocación, la madre ha relacionado al hombre, al dios de la montaña, al cóndor y nuevamente al dios Wamaní. En suma, podemos observar que en la cosmovisión andina, los humanos forman parte de la misma realidad de los demás seres vivientes. Este es el sentido más profundo del cuidado de la Madre Tierra, Pachamama. Además, se habla de fuerzas naturales o seres imaginarios relacionados con el agua que no son benéficos, sino que desorganizan la salud femenina, como *el arco iris o Turmanyé*: "Asustada he mirado entonces mis piernas, diciendo qué tengo, qué tengo, cuando en eso he visto un arco de colores, el arco iris, hijo, salía de allí, del punle, y enredado en mis piernas me tenía inmovilizada" (69). Esta escena es comentada por la madre en un diálogo imaginario con Cholito, en el intento de hacerle saber que desde entonces está enferma.

Cabe enfatizar que en esta realidad representada, el mundo está integrado por seres mitológicos que conviven y están en constante relación con

los hombres, como el **Muki**, personaje de la mitología andina que corresponde a los *umutukuna* (seres pequeños) y deformes (Landeo 2014), representa el espíritu de las minas que, en este caso, se presenta como un ser benéfico. Es el guardián de las minas y está dispuesto a castigar a quienes atentan contra la naturaleza. Sin embargo, su apariencia física es un poco controvertida, ya que presenta rasgos humanos y animales de acuerdo a la descripción que realiza Cholito:

Era del tamaño de una criatura de tres o cuatro años. Casi no tenía cuello. Su cabeza estaba directamente pegada a su cuerpo. Tenía largos cabellos rubios, tirando a rojizo como la candela. Su piel, blanca; bien blanca. Sus orejas no muy largas terminaban en punta. Calzaba unos zapatones toscos, muy grandes para su talla, que lo hacían verlo como un pato (50, 51).

Como podemos apreciar, los únicos rasgos de animal parecen ser las orejas en punta, en lugar de cuernitos como se imaginaba el niño. Nos sorprende su apariencia de duende blanco con indumentaria de minero y las actitudes humanas.

### **3.2.7 Sincretismo Religioso**

En el relato se repite con frecuencia algunas costumbres que mezclan creencias andinas y religiosas del mundo occidental como los “curiosos” que son una especie de chamanes o curanderos que adivinan con la coca, cigarro y velas. Sin embargo, se persignan, rezan en quechua y en voz baja, como don Alberto Montañez: “Alzó un puñadito de coca, y haciendo una cruz sobre sus labios, sin meterlo a su boca todavía, calladito empezó a rezar, a decir en quechua cosas que yo no pude oír” (9). Esto ocurrió cuando se perdió Lucero y como vemos hay una yuxtaposición de elementos católicos como persignarse,

hacer una cruz en los labios y rezar en quechua, es muy probable que este rezo sea una invocación mítica a sus divinidades.

En esta realidad representada, La madre de Cholito hace varias invocaciones y prácticas religiosas que nos sorprenden por la variedad de los elementos, por ejemplo: “Es por eso que en la mañana, levantándome nomás, he ido a hacerle ofrendas al padre Jirka, al dios Wamani, para que te ayude, hijo, para que guíe tus pasos por buen camino...”(51). Pero luego invoca al taita San Juan, le reza y coloca una velita:” A taita San Juan también, al patrón de nuestro pueblo, le he puesto su velita, su limosnita, rezándole con harta devoción” (51). Además de rezar le ha llevado una limosna para pedir una gracia, un favor. Mientras reza, se supone que observa la vela y lee, interpreta el mensaje, descubre la premonición y comenta: “En la pavesa que cae de la vela, hijo, uno puede ver la suerte de las personas. En esta velita que he puesto en tu nombre, la pavesa cae al medio nomás. Eso significa que no te va ir ni tan bien ni tan mal” (51). Pero, al mismo tiempo recuerda que en otra ocasión la ceniza de la vela cayó a la izquierda cuando ella había consultado por la salud de su hijito que estaba con sarampión, este fue el aviso que el niño se iba a morir, finalmente explica: “Cuando la pavesa cae a la derecha, ahí donde se halla la rosa blanca, te has de fijar qué bonito arde la mecha, derechita, con llama pareja. Esa es buena seña. Pero las velitas, hijo, son para ver sólo cosas de cristianos, no para los animales; ¿cómo querías, entonces, antes de partir, que prendiera mi velita para saber el destino del buen Lucero?” (52). Así concluye este monólogo de la madre que está imaginando al hijo ausente mientras cavila sobre sus prácticas religiosas en las que hay una

mixtura entre lo católico y lo pagano. Aquí se exhibe un claro conflicto entre la racionalidad y el pensamiento mítico.

Existen creencias que relacionan la encarnación del espíritu de las personas con las aves como: “En el momento de retirarme a mi puesto de trabajo, invoqué preguntándome si esa pichuchanka no sería el espíritu de mi madre, que ya por esos días estaría preocupada seguramente, mirando en las tardes desde algún altito los lugares por donde solía asomarme”. De igual manera la madre de Cholito refiere haber soñado que trataba de chapar una paloma, cuando alguien le dice que no lo haga porque se trata de su hijo y es necesario que lo deje en libertad.

Como vemos, se invoca con cierta frecuencia a dioses de origen occidental como a los propios de la mitología andina en un marcado sincretismo religioso: “Yo le rogaba de todo corazón a los jircas, a los dioses protectores de los animalitos silvestres, que mi Lucerito amado estuviera vivo” (73). Esta invocación corresponde a Cholito.

### **3.2.8 La Música**

El poblador andino encuentra en la música el mejor lenguaje para expresar sus sentimientos; por ello, la música es un elemento vital y está presente en todas las actividades significativas de los pueblos del ande. Su presencia denota vitalidad, alegría, festejo. Pero también, tristeza, soledad, añoranza, desamor. La música es indispensable en muchos momentos de la vida del pueblo. Es el alma de las fiestas, el lenguaje de los que se enamoran y también puede aparecer espontáneamente como expresión de triunfo y alegría popular.

La música en el mundo andino surge de la creatividad espontánea individual o colectiva, siendo ella una entidad ordenadora de manifestaciones sociales y religiosas que emerge de lo más profundo del ser humano. Además, la música, como ente comunicativo, permite el diálogo entre los elementos participantes y enlaza las etapas rituales, proyectando las necesidades espirituales y sociales de la comunidad andina. La expresión musical, junto a otras, como la danza están íntimamente relacionadas con el medio circundante y, como tal, con las entidades tutelares andinas y todo el proceso de la vida en comunidad.

En este sentido, se puede observar que nuestro protagonista no toca, no baila ni canta, pero comparte el hecho musical participando como receptor que guarda en su memoria los sonidos de los instrumentos y es capaz de vivir a plenitud el momento mágico que lo transporta a otra realidad. De esta manera se desencadenan los acontecimientos, cuando la música cautiva a Cholito y este se olvida por un momento de su mascota, este episodio da inicio a la aventura cuando nos dice que Lucero andaba suelto por el pueblo, pero todos sabían que era suyo, hasta que desapareció cuando esos hombres desconocidos, de otros pueblos, vinieron para la fiesta del Rodeo: “Yo me descuidé de mi Lucero por estarles siguiendo como un zonzo a los músicos de Anguy. Por no cansarme de ver cómo sus resuellos arrancaban de sus instrumentos lindos huaynitos y pasacalles” (12). El niño queda fascinado y observa con asombro los efectos que causa la música en el ánimo de las personas del pueblo: “Bonito tocaban pues. Alegraban y emocionaban. Por eso será que el anciano don Federico de la Cruz, borracho de alegría, tumbó un torito ya grande con las fuerzas de un muchacho” (12). En este caso vemos

que la música ha revitalizado al anciano, ha logrado inyectarle la energía de un hombre joven y lo ha transportado al pasado como por arte de magia.

En este contexto de alegría, donde la música juega un rol relevante en la fiesta del Rodeo y se convierte en el elemento socializador por excelencia, vemos que va guiando los pasos de los personajes que Cholito recuerda vívidamente en su nostálgico monólogo: “Por eso será que la Isidora no se perdió un baile en toda la fiesta y el Agustín zapateó duro dando huajidos todavía” (12). Como podemos apreciar, en esta realidad, la música ha sido un ingrediente revitalizador en cada uno de los personajes que aparecen en este episodio.

En el pueblo, la música es parte de los enamoramientos de las parejas que conservan la costumbre sincrética de las serenatas, en ellas la música cumplirá una función persuasiva, aunque en algunas oportunidades los versos de las canciones no ayudan a convencer, sino a disuadir como en el caso que se comenta: resulta que Evaristo le ha cantado una serenata a Alejandrina, hermana de Emilio y ella le ha cerrado la ventana y se ha quedado pensativa, dudando si, efectivamente, él está enamorado o es un vulgar mujeriego, por eso recuerda que el maestro le ha hablado de Evaristo Torres, que vive en la ladera de Cunea y le ha confiado que este ha estado buscando a mi hermanito por diferentes lugares del distrito, al enterarse de mi preocupación: “Está interesado en ti —me ha dicho—, acéptalo, es buen muchacho, dice que te tiene recelo porque toda vez que ha querido conversar contigo tú no le has hecho caso”. Y luego concluye: qué caso le voy hacer si una vez vino a darme serenata cantando de esta laya:



*“Mi caballo y mi mujer  
se me han perdido al mismo tiempo.  
Yo no lloro por ella  
yo lloro por mi caballo.  
Ese caballo me llevaba  
De una mujer a otra mujer” (46).*

Sin embargo, veremos que el canto de los humanos tiene lugar de privilegio para la comunicación en el mundo andino; tanto así que para una comunicación plena, no basta la voz hablada, ya que esta puede transmitir un discurso intelectual, con algo de emoción e intención, de acuerdo a la intensidad, el timbre, el deajo o la forma cotidiana del habla cantada, pero es con la canción que se funde intelecto y emoción, lo objetivo y lo subjetivo; es la canción, la forma que permite la comunicación más allá de lo pensado. Por eso, posiblemente, Evaristo se da cuenta del error y no se rinde, está dispuesto a convencerla no solo con sus actos sino también con su música:

Anoche ha venido nuevamente Evaristo Torres a darme serenata...bonitas canciones ha cantado con harto sentimiento. Abriendo apenas la ventana le he pedido que por favor se retirara, que me gustan mucho sus canciones, pero que no quiero oír cosas de amor ahora, porque mi alma se halla harto entristecida y preocupada por la desaparición de mi hermanito el Emilio. Entonces me ha hecho saber ahí que él ha estado buscándolo y que va a seguir buscándolo hasta encontrarlo, que mi pena es también su pena de él, y es ahí donde llorando me ha declarado su amor, diciéndome que sin mí dizque no puede vivir, que por favor lo acepte (71).

En este caso, podemos apreciar que la versatilidad y plasticidad de la música andina es un instrumento persuasivo, capaz de mover los más profundos sentimientos porque permite que a través de sus variados acordes como los huaynitos y las cashuas los seres humanos logren una comunicación eficiente, tal vez más allá de lo imaginado.

El poder del sonido y la capacidad de convocatoria de la música se plantea, explícitamente, en la parte final del relato cuando se realiza la apertura de la reventazón del agua y el pueblo reunido grita alborozado: “-Hurra! ¡Viva! ¡Hipra! –“ al ver el cequíon de agua que salía a torrentadas de la ladera donde excavaban provistos de lampas, barretas, picos.” Las mujeres, alentándolos, repartían chicha, coca y cigarros; en tanto los músicos arrancaban de sus flautas y tinyas alegres huaynos y cashuas” (80). Una buena noticia se festeja en el pueblo con la comunidad y no falta la música porque se trata de una celebración colectiva. Hay alegría, se baila la Cashua, baile de alegría colectiva donde danzan hombres y mujeres formando un círculo de unión y confraternidad. En este caso, vemos que la música unifica, se olvidan las diferencias sociales, la edad, el género. Hombres y mujeres bailan y cantan, practican sus costumbres y fortalecen sus ritos comunales.

### **3.2.9 Comunidad Andina**

El espacio del mundo representado es una comunidad andina que tiene por nombre Rayán un pequeño pueblo de Ancash, situado al margen del Huascarán. Está comunidad es pequeña, mestiza, tiene al quechua como sustrato, mas no como lengua general. La base de la economía familiar es la agricultura y el pastoreo. Sin embargo, de acuerdo a la trama de la obra advertimos la presencia de la penetración capitalista a partir de los Hudson. Es el antagonista Alcides Hudson quien explota a los niños y nos refiere que su abuelo el “gringo” Artemio Hudson fue quien inició esta actividad minera en pequeña escala, pero mantenía en secreto la existencia de la mina de oro para evitar la ambición y el odio de sus descendientes (62). Este asentamiento

semiurbano podría ser un conjunto de aillus, antes de la colonización, porque comparten vínculos económicos, políticos y religiosos estrechos, así como un territorio común. La modernización no ha prosperado y la economía es pre-capitalista.

La organización del pueblo parece estar al margen del Estado. Debido a ello, solo existen autoridades comunales: “es un hombre, alto, grueso, ya de edad madura, bien emponchado -. Soy el presidente de la comunidad. ¿Buscan a alguien, quizá? Pero antes, ¡pasen! ¡pasen!” (74). Don Tomás Callán es la única autoridad que se menciona. Este campesino presenta características que lo perfilan como prudente, sabio y solidario: “Ahí fue que después que nos hiciera tomar asiento y mientras nos servía su mujer muñacito caliente con papitas y queso, le contamos nuestra triste aventura” (74). Por ello, será Don Tomás quien demuestra ser la persona que conoce más el pueblo y sus aparentes secretos: “Oro no, hijo; lo que ese mapa indica es un tesoro que vale más, mucho más que el oro; porque el oro, ¿sabes?, no se come, y además corrompe y vuelve ambiciosos y malos a los hombres” (76). No solo la prudencia caracteriza a don Tomás como el comunero más importante de Rayán, sino su amor a la tierra y la identidad con sus dioses: “Nuestros dioses, hijos —continuó don Tomás Callán-, los que todavía nos socorren en estos tiempos: la Pachamama, los wamanis, el Amaru y otros, convierten esas venas de oro en un río subterráneo”(78). Y ante el asombro de los niños explica que cuando el gringo Artemio Hudson excavó y excavó, solo encontró humedad y humedad ni siquiera la reventazón de agua: “porque cuando la Madre Tierra, hijos, no quiere dar sus venas de agua, las profundiza” (78). De esta manera, la lección es evidente cuando explica lo que

piensa del agua como la fuente de vida indiscutible: “Estas lomas peladas se cubrirán de pasto verdecito, dulce y jugoso, donde aumentarán y engordarán nuestros ganaditos” (77). Esta visión le permite luego pensar en el regreso de los pobladores que se fueron a la costa y no les va muy bien, para que regresen y puedan construir con ellos la gran nación andina.

### 3.2.9 Personajes

Cholito, el protagonista, es un niño de once años que en la realidad representada carece de nombre propio, probablemente porque este apelativo está cargado de una simbología que lo identifica con el mundo andino. Es el hijo mayor de la familia que trata de asumir más responsabilidades que otros chicos de su edad porque el padre ha muerto. Este hecho se menciona en las páginas iniciales del relato y da lugar a uno de los rasgos más notorios del personaje: una madurez precoz. Esto lo podemos inferir del siguiente fragmento: “Al principio ella no quería que yo trabaje como ahora. ‘Te va a hacer daño’, me decía. Y solo me dejaba desyerbar o regar. Pero yo sentía pena al verla sola abriendo la tierra con su poca fuerza” (10). Sin embargo, también advertimos rasgos infantiles que lo caracterizan y es la ternura por la mascota. Asimismo, expresa amor y mucha ternura por la madre y los hermanitos: “Por eso dejé de ir a la escuela. Para ayudarla. Para que mis hermanitos no se quedarán nunca de hambre; para que sus barriguitas estuvieran siempre llenas y no les dé así nomás ninguna enfermedad” (10,11). Esta actitud paternalista se repite en numerosos pasajes del cuento: “Ahora mi madre conversa conmigo tratándome como a alguien ya mayor (11) Yo te voy a criar, ¿no ves que ya soy un hombre?, le he dicho”(11). Como mencionamos

en otro apartado, el niño trabaja para ayudar en la economía familiar y esta actitud lo vuelve adulto.

Cholito es un personaje dinámico porque se caracteriza por los rasgos del ser y de la acción. Además, si bien es cierto que los rasgos de una temprana madurez caracterizan a nuestro personaje, también están presentes otros rasgos propios de su edad como el juego y la atracción por el sexo opuesto: “Entonces nos poníamos a jugar, correteando, siguiéndonos; yo jalando de su rebozo, ella de mi poncho...Floria me gusta cuando se ríe” (34). Estos hechos son parte de los recuerdos del niño durante el encierro.

Otros rasgos que lo caracterizan son: la tenacidad que manifiesta para lograr el objeto deseado y la solidaridad con los amigos. Nuestro personaje protagonista se opone a las fechorías de Alcides Hudson y para ello se alía a otros niños que eran los cautivos del viejo minero. A lo largo de estas acciones hay un despliegue de valentía, madurez y conocimiento del mundo andino y sus costumbres que se convertirán en los elementos que le otorgan el poder para recuperar el antiguo mapa y su querida mascota. Como vemos, en este personaje hay una gran capacidad para sorprendernos continuamente.

**La madre** y el niño forman un binomio muy importante en el relato, ella se comporta en sintonía con el protagonista, expresa tanta ternura por el venado como el mismo Cholito. Siempre está pensando en el hijo, lo extraña, sueña, presiente sus problemas. A través de las acciones, ella ofrece constantemente una mirada mítica de la naturaleza. Asimismo, las creencias y los miedos desbordan en un claro sincretismo religioso:” A taita San Juan también, al

patrón de nuestro pueblo, le he puesto su velita, su limosnita, rezándole con harta devoción” (51). Además de rezar, observa las velas y puede interpretar el mensaje. Este ritual ya lo había practicado muchas veces. Hay muchas creencias y supersticiones en su manera de interpretar al mundo.

**Alcides Hudson** es el antagonista, el oponente, personaje siniestro que mantiene a los niños en cautiverio durante más de trece días sin ningún remordimiento. En él podemos advertir la presencia de la penetración capitalista en el pueblo y la actividad minera ilegal en una comunidad agrícola.

**Artemio Hudson**, el gringo, abuelo de Alcides, personaje plano que solo se nombra fue quien inició la actividad minera en pequeña escala, pero mantenía en secreto la existencia de la mina de oro para evitar la ambición y el odio de sus descendientes.

**Pelayo Yupán** es un traidor a la comunidad, vive solo porque “ni las mujeres lo quieren”, anda por los pueblos haciendo negocios. Es identificado por los niños como *el hombre de Carhuamarca*; en realidad, es el socio de Alcides Hudson, era el que se encargaba de enganchar a los muchachos para la mina. Los niños lo describen bajito, “huejro” es decir, cojo, medio acholado, de nariz ancha y ojos achinados (23). Solo tenía una cualidad buena: tocaba lindo el violín.

**Los niños**, en el contexto del relato, representan la función de “*ayudantes*”, esto es en el caso de los que comparten el encierro con el protagonista a quienes podemos identificar por sus nombres (a algunos) y por el lugar de origen; mientras que a los *otros niños* que se encuentran en el segundo nivel solo los podemos caracterizar como *personaje colectivo*.

**Sebastián**, el niño de Moro, es hijo de padres separados, vive solo y trabaja de chacra en chacra, incluso el potrero que buscaba no era suyo, lo había robado. Este se atrevió a decir en voz baja a Alcides que estaba loco, pero cuando el viejo lo increpó, le acusó a Pedrito.

**Miguel** de Racuybamba vivía con su padrino, un hombre que tomaba mucho y se perdía por semanas, cuando sucedía esto, Miguel iba a buscarlo.

**Emilio** es un niño de Cosma, de la familia Ayala, está cautivo porque lo engañan cuando buscaba a su cabra. Es descrito de mejillas chaposas y pelo cortito; sin embargo, es el más afectado por la humedad y el encierro, se enferma y tiene la oportunidad de salir a ver la luz del sol haciendo otro tipo de tarea, pero Emilio está débil y es muy tímido.

**Don Tomás Callán**, personaje dinámico, muy importante en la trama del texto. Es el presidente comunal, es descrito como un hombre, alto, grueso, ya de edad madura, bien emponchado. Don Tomás es la única autoridad que se menciona, pero cuyas características lo definen como prudente, sabio y solidario. Demuestra ser la persona que conoce más el pueblo y sus aparentes secretos: “Oro no, hijo; lo que ese mapa indica es un tesoro que vale más, mucho más que el oro; porque el oro, ¿sabes?, no se come, y además corrompe y vuelve ambiciosos y malos a los hombres” (76). No solo la prudencia caracteriza a don Tomás como el comunero más importante de Rayán, sino su amor a la tierra y la identidad con sus dioses, en él se escucha la voz del pueblo y su forma de sentir la naturaleza y el mundo. La lección es evidente cuando piensa en el agua como la fuente de vida indiscutible: “Estas lomas peladas se cubrirán de pasto verdecito, dulce y jugoso, donde aumentarán y engordarán nuestros ganaditos” (77). Esta visión le permite

luego pensar en el regreso de los pobladores que se fueron a la costa y no les va muy bien, para que regresen y puedan construir con ellos la gran nación andina.

**Evaristo Torres** es un personaje dinámico, está enamorado de la hermana de Emilio y encuentra en la música una forma expresiva y original para manifestar sus sentimientos, pero inicialmente, se equivoca porque la canción que entona resulta inadecuada y grosera. El joven insiste en sus pretensiones y recurre a otras estrategias, cambia de actitud, se encomienda al Wamani y decide salir a buscar por su cuenta al hermanito de ella que está cautivo en la mina, también, regresa con otra serenta de huaynitos y cashuas más sentimentales.

**Alejandrina** joven cosmina, hermana de Emilio, uno de los niños que resulta afectado por el encierro. Se caracteriza por ser prudente y desconfiada frente a las pretensiones amorosas de Evaristo; sin embargo, queda cautivada por la música.

**Carrasco** es el nombre de un personaje muerto, a quien se menciona con frecuencia en el relato. Se comenta que fue un hacendado dueño de las tierras de Cólcap y que los peones lo mataron y luego huyeron para evitar el castigo, por esta razón no hay gente en el pueblo.

**Rosendo Cerna:** personaje plano que apenas es mencionado como pretendiente de la madre; sin embargo, Cholito lo describe como “buena gente” y “trabajador el cholo” (11).

**Remigio Chauca** padre de los niños de Lampanín

**Teodosio Chauca** pariente de don Remigio Chauca

**Don Rómulo** es un vecino amable del pueblo



**Ciriaco Rojas** es un cazador, pero solo se dedica a esta actividad cuando le faltan los víveres. Nos refiere su aventura con un enorme venado al que intentó cazar, pero no pudo a pesar de ser experto e intrépido. Ciriaco sostiene que Lucero era cría del dios de los venados, y forman parte del ganadito del Wamani, el dios montaña.

**El maestro de la escuela**, personaje plano que hace de confidente de Evaristo y la hermana de Emilio.

**Pedrito**, hermano de Román.

**El Muki** o espíritu de la mina es un *umutukuna* (ser pequeño) que habita entre el runa, su comunidad y el campo (Landeo 2014:262) “premia o sancionan la actitud del *runa* de acuerdo a las normas de control”. En el relato, parece un personaje híbrido porque es pequeño, muy blanco, rubio, de orejas paradas en la parte superior de la cabeza. Es un duende que se comporta como un ser humano, anuncia el desenlace del conflicto, es amigable con el protagonista y severo con los que atentan contra la naturaleza.

### 3.2.10 El Tiempo y el Espacio

La temporalidad es uno de los elementos de gran importancia en la narrativa de Óscar Colchado. La dinámica temporal del relato logra establecer una verdadera integración del espacio en el tiempo. Podemos hablar entonces de un cronotopo (Bajtín 1991) desde el momento en que se consigue la fusión de los connotados espaciales y temporales en un todo dotado de sentido. Sabemos que el espacio es una categoría estática, necesariamente sometida a la dinámica temporal de la narrativa; sin embargo, este se intensifica y se insinúa en el movimiento del tiempo de la historia.

Los escenarios que se presentan son adecuados a la trama y están en constante oposición como espacios *abiertos y cerrados*. Constituyen *espacios*

*abiertos* el campo que viene a ser la ruta seguida por el niño desde Rayán hasta Cólcap, espacio en el que predominan los variados elementos de la naturaleza. Del mismo modo, es *abierto el* escenario donde se ubica la vivienda de la madre que generalmente se halla cultivando o cosechando. En cambio, es un espacio cerrado la casa de Alcides Hudson y la mina donde permanecen cautivos los niños por más de trece días.

Asimismo, el narrador ha privilegiado los espacios *simbólicos*, probablemente por tratarse de un relato para niños; por ejemplo, cuando el niño parte de viaje aparece un paisaje lluvioso, tormentoso que anuncia peligro: “El arco iris brotaba como una faja de colores en las faldas de la cordillera. De allí venía el viento rugiendo sobre las quebradas. Yo me encaminé en esa dirección a la hora en que los loro espantados, chillaban al borde de los abismos” (10). Del mismo modo, se describe la casa y el socavón del encierro como un lugar oscuro, húmedo y malsano donde las enfermedades y la contaminación han hecho su guarida: “Oscura y húmeda era la primera habitación. Allí estaba la escalera que llevaba a la segunda planta y por donde debió bajar el hombre. No había nada de cosas ahí, solo piedras y basura (...) El túnel debía ser profundo por el gran tamaño que tenía la entrada ruinosa” (14). Este es el ambiente que contribuye a crear la atmósfera y el suspenso en el relato.

También se puede apreciar un espacio caleidoscópico o paisaje de la imaginación cuando Cholito se refugia en la fantasía y disfruta de la compañía de Lucero en un escenario paradisiaco: “Aquí estabas, Lucero; libre entre los cerros, bajando y subiendo por las laderas, bebiendo el agüita limpia de los puquiales, besando la húmeda huaylla de las lomas, respirando el aire fresco y

juguetón de octubre; Lucero, aquí estabas”(32). Nótese que, a pesar de ser un paisaje imaginario, siempre predominan los elementos andinos.

Otro escenario simbólico es el río, el abismo y el terreno en bajada y pedregoso, donde Alcides llevó el cadáver de Yupán para lanzarlo. Finalmente, se muestra como otro escenario abierto el campo, los caminos que siguen los niños en el retorno desde la liberación hasta Carhuamarca.

### 3.2.11 El Tiempo

En este relato, la situación inicial parte de un momento del pasado y a partir de este anclaje se organiza el resto de las acciones; es decir, de una manera retrospectiva se narra los hechos anteriores al punto de inicio y luego los hechos posteriores se van desencadenando lentamente por las constantes digresiones: "Me dijeron que en este pueblo de Cólcap, cruzando el río, en los pastizales de un tal Carrasco, encontraría a Lucero, mi venado. "Ahí está pastando. Yo lo he visto", me dijo ayer Nomás por la tarde un hombre de Carhuamarca" (9). Cabe subrayar que nos encontramos con una estrategia *in media res*. El protagonista se encuentra buscando pistas para hallar a su mascota que se ha perdido. La persona que trata de aconsejarle es su padrino Alberto Montañez quien lee la coca y sentencia: "Tienes que cruzar, hijo, dos ríos hacia el sur; por ahí lo vas a encontrar"(10). Esta es la escena que podemos considerar simultánea a la situación inicial.

En seguida, con el uso del pluscuamperfecto se inicia el relato de la aventura o viaje en busca de Lucero: "Había salido de mi pueblo con lluvia cuando negras nubes se deshacían en un cielo que no era cielo. 'Ponte tu poncho lleva harta cancha para tu fiambre', me dijo mi madre antes de

despedirme”(10). En este trayecto, la voz del narrador en primera persona relata las acciones y hace pausas o *digresiones reflexivas*, mientras nuestro protagonista camina desorientado y sortea dificultades como la soledad, la lluvia y los recuerdos. Se producen dos retrocesos o *analepsis*:

“Al principio ella no quería que yo trabaje como ahora... Ahora mi madre conversa conmigo tratándome como a alguien ya mayor. El otro día me confió que el Rosendo Cerna le había pedido que se case con él. Que le había ofrecido dizque trabajar duro para criarnos a todos. Pero que ella no pudo responderle ni con sí ni con no, porque no sabía si yo estaba de acuerdo. Aunque el Rosendo es buena gente, trabajador el cholo, yo no quiero que viva con mi mamita: Así se lo he hecho saber besándole sus manos ásperas por el trabajo. “Yo te voy a criar, ¿no ves que ya soy un hombre?”, le he dicho. Y ella, dejando caer sus lágrimas frías, me ha besado en mi frente, en mis ojos, acariciando mi pelo” (11).

Las anacronías se manifiestan como una discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato; en este sentido, se puede observar el segundo retroceso cuando el protagonista recuerda a Lucero y la fiesta del Rodeo:

Le puse de nombre Lucero porque sus ojos no podían ser otra cosa. Brillaban como luz congelada, sin herir la vista. Y había en su mirada tal mansedumbre que a uno le dulcificaba el alma. Por eso y porque lo críe desde tiernito, porque lo salvé de las garras del puma cuando su madre yacía muerta en la quebrada, es que yo lo quería con todas mis fuerzas. Andaba suelto por el pueblo. Todos sabían que era mío. Hasta que desapareció cuando esos hombres desconocidos, de otros pueblos, vinieron para la fiesta del Rodeo. Yo me descuidé de mi Lucero por estarles siguiendo como un zonzo a los músicos de Anguy. Por no cansarme de ver. Bonito tocaban pues. Alegraban y emocionaban. Por eso será que el anciano don Federico de la Cruz, borracho de alegría, tumbó un torito ya grande con las fuerzas de un muchacho. Por eso

será que la Isidora no se perdió un baile en toda la fiesta. Y el Agustín zapateó duro dando huajidos todavía ¿Tanta sería mi distracción como para olvidarme de mi Lucerito amado? (12).

Este recorrido dura aproximadamente medio día, desde Rayán hasta Cólcap como lo podemos inferir por el siguiente razonamiento: “No me atreví a tocar ninguna puerta. En ese momento debían estar almorzando o echando la siesta”(13). Después aparece el viejo Alcides Hudson y el niño cae en la trampa, a partir del encierro, sabemos que transcurren trece días.

En el segundo bloque, la voz de la mamá en segunda persona se dirige a un tú (alocutario representado) y retrocede en el tiempo, ella recuerda cómo fue que llegó Lucero por primera vez a la familia: “Fue durante la época que el trigo amarilla, hijo, por todas partes, reventando todavía, cuando llegó hasta nosotros, para consuelo de nuestras penas, el buen Lucero. Se parecía al cabritillo más pequeño de los muchos que jugaban al borde de la acequia y la represa, allí donde la hierba crece como una bendición del cielo...” (18). Concluye este apartado con el diálogo imaginario entre ella y el hijo recordando que un puma mató a la madre de Lucero y este muy pequeño se quedó en la familia.

En el siguiente bloque, la voz del protagonista, en primera persona, continúa el relato y nos revela que despierta sorprendido porque no encuentra rastros de la naturaleza solo unas figuras borrosas que lo observan en silencio. Son los otros niños que están presos igual que él con quienes dialoga y comparten la información de lo sucedido, en tiempo pretérito, con sus mascotas y los captores: “Bajé a Cólcap porque a mí también me engañó ese hombre de Carhuamarca, diciéndome que había visto a mi cabra en el corral de un tal Carrasco” (23).

Se inicia el siguiente bloque con otra *analepsis*, es la voz de la madre que recuerda la cacería de los pumas quienes finalmente son envenenados y los hombres que los perseguían festejan el hecho emborrachándose. Luego, continúa el relato con la voz en primera persona que nos habla de un día más de encierro. En esta parte de la trama, aparece otra voz en primera persona es el papá de Román y Pedrito, dos niños que también están cautivos. Este personaje se dirige a Don Rómulo y comenta la llegada de un joven que venía de desde Cosma a Lampanín preguntando por un niño. En este pasaje podemos advertir acciones paralelas que permiten el avance de la trama: son varios personajes buscando a diferentes niños.

Nuevamente encontramos una *analepsis* cuando el protagonista se refugia en la fantasía y disfruta de la compañía de Lucero: “Aquí estabas, lucero, libre entre los cerros, bajando y subiendo por las laderas, bebiendo el agüita limpia de los puquiales, besando la húmeda huaylla de las lomas, respirando el aire fresco y juguetón de octubre; Lucero, aquí estabas”(32). En realidad, Cholito se había quedado dormido, los niños lo despiertan y le dicen que estaba hablando dormido, hace mucho frío y es de madrugada. Luego de un breve diálogo con ellos sobre sus animales, Cholito se encierra en sus recuerdos y se produce una pausa “Ese rato vinieron a mi mente mi mamita, mis hermanitos...mi amiguita Floria con quien pastoreaba y jugaba. Haciéndonos avergonzar” (34).

Se intercala otra vez la *analepsis* con la voz de la madre en segunda persona, quien recuerda algunas anécdotas de Lucero, como lo difícil que fue criarlo porque llegó muy tierno, la primera vez que lo llevaron a la escuelita y le

pusieron una cinta roja, así como la vez que se metió en una huerta ajena y se comió repollos y lechugas.

Regresamos a la mina y el tiempo avanza lentamente. Son las cinco de la madrugada, un nuevo día, el viejo se alegra de encontrarlos despiertos. Se produce un incidente: Los niños espían sus movimientos y uno de ellos, Sebastián, se atreve a llamarlo loco en voz baja, hecho que desata la furia de Alcides que está a punto de golpearlo.

Ahora, nuevamente el relato continúa con acciones paralelas: es la voz del papá de Román y Pedrito que regresa donde Don Rómulo a pedirle que averigüe por sus hijos si viaja a Racuybamba.

En la mina, amanece enfermo Emilio, tiene mucha fiebre y el viejo lo obliga a trabajar, pero le da la oportunidad de salir a botar las piedras inservibles. El aire puro y el sol parecen reconfortarlo, pero luego se pone peor, los niños usan la tara para curarlo. Como un hecho paralelo está el relato de Alejandrina, hermana de Emilio, cuenta en primera persona sus confidencias al maestro de la escuela quien le comenta que Evaristo Torres ha estado buscando a su hermanito porque está enamorado de ella.

El tiempo se acelera y tenemos una elipsis explícita: "Pasaron dos o tres días desde que Emilio se mejoró..." El viejo aparece de buen ánimo y los premia con buena comida, anuncia que pronto se podrán ir. ¿En cuántos días? " -Pocos, muy pocos, dijo sin querer precisar-" esa misma noche se apareció el Muki y solo conversó con Cholito, sin dejar de anunciar el castigo final: "Y qué vas a hacer?- le dije. -Castigar a los responsables...Tienen que esperar nomás a que este viejo que les tiene prisioneros sufra su castigo para que puedan irse" (50).

Nuevamente se produce otra *analepsis*, cuando la mamá describe su sueño y cuenta que perseguía una palomita creyendo que era su hijo, pero escucha una voz que le dice que lo deje en libertad. Luego reflexiona sobre la práctica de leer o interpretar las velas, concluyendo que estas solo servían para saber el destino de los humanos, mas no de los animales: “Pero las velitas, hijo, son para ver sólo cosas de cristianos, no para los animales; ¿cómo querías, entonces, antes de partir, que prendiera mi velita para saber el destino del buen Lucero?”( 52). Estas reflexiones en segunda persona detienen el tiempo o se van al pasado constantemente.

Nuestro protagonista, en primera persona, refiere que han transcurrido trece días en la mina, en este episodio *se precipitan las acciones* con mayor velocidad porque aparece intempestivamente el socio de Hudson, Pelayo Yupán, se produce una disputa entre ellos, el viejo reclama por muchachos para mano de obra de la mina y el socio lo amenaza con un cuchillo si no le entrega el mapa. Finalmente, Hudson lo engaña con el mapa de su abuelo y hace caer sobre él una pesada trampa que lo mata.

Como hechos paralelos, el papá de Román y Pedrito dialoga con don Rómulo, nuevamente, así entera que en Racuybamba también había desaparecido un chico en situación semejante. El punto clave es Pelayo Yupán.

Nuevamente, la voz del narrador en primera persona refiere cómo Alcides intenta deshacerse del cadáver de Yupán y resbala. Mientras Cholito huye y regresa a la mina a liberar a sus compañeros. Antes de salir, buscan el mapa del viejo minero para entregar a las autoridades. Este episodio es interrumpido por el relato de Alejandrina que da cuenta de las pretensiones de Evaristo



Torres, su declaración amorosa y la promesa de encontrar a su hermanito desaparecido.

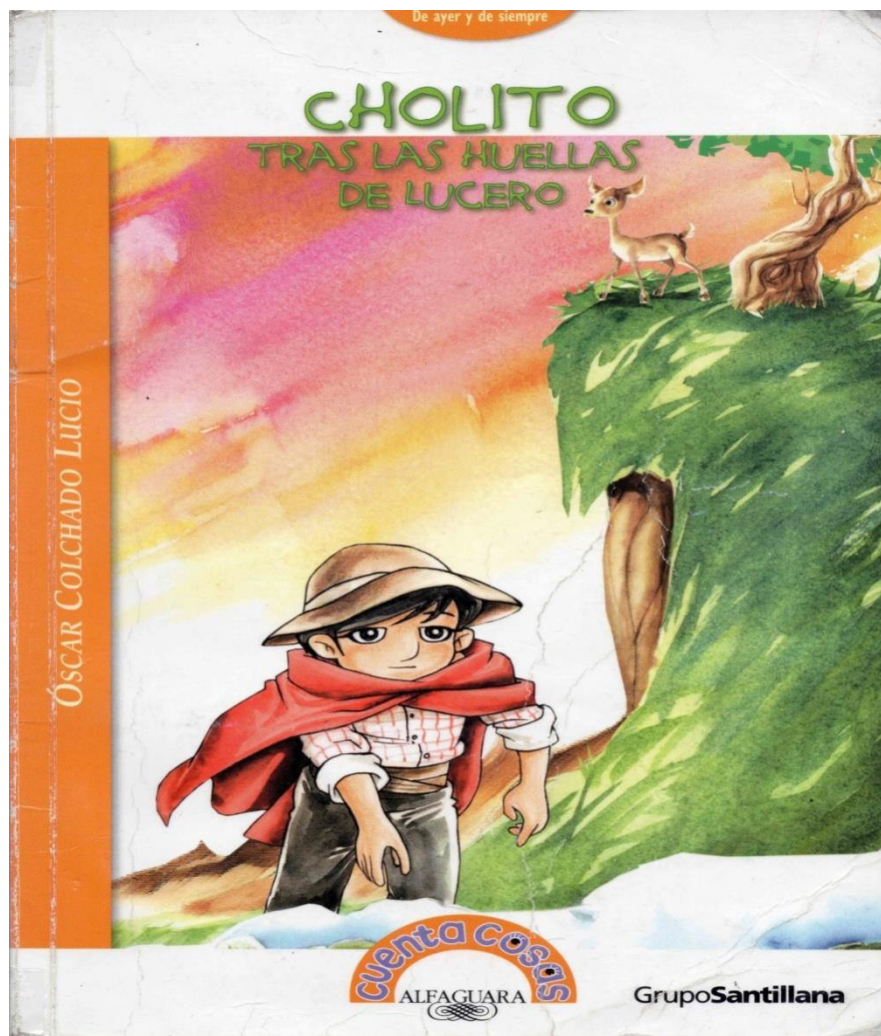
Cholito describe, en este punto, de forma ligera, la situación de los nueve chicos que libera de la galería superior de la mina y su trayecto de regreso, en el camino distinguen un hombre a caballo, es Evaristo que se encuentra con Emilio, quienes se despiden del grupo y se van rumbo a su pueblo.

Luego de pernoctar en una cueva, al amanecer, el grupo llega a Carhuamarca y se encuentran con el presidente de la comunidad a quien entregan el mapa y dan cuenta de lo sucedido. Don Tomás Callán les explica que no se trata de una mina de oro, sino de una reventazón de agua.

Algunos días después, el pueblo celebraba la apertura de un gran cequión de agua, mientras cholito y los otros niños van a recuperar a sus animalitos a la casa de Pelayo Yupán. En el trayecto, los niños de Lampanín se encuentran con don Remigio, su padre, que ya había recuperado su pollino.

# **CAPÍTULO IV**

## **LA NARRATIVIDAD VISUAL**



#### 4.1 Portada

Esta imagen nos presenta al protagonista, Cholito, con una marcada expresión de tristeza. El ambiente, la naturaleza representada en una especial combinación de colores, contribuye a expresar el momento difícil, el desasosiego del personaje. Se puede inferir por el dibujo que el niño busca algo y que entre el venado y él hay una relación estrecha. El venadito también está inquieto y tiene una posición de alerta.

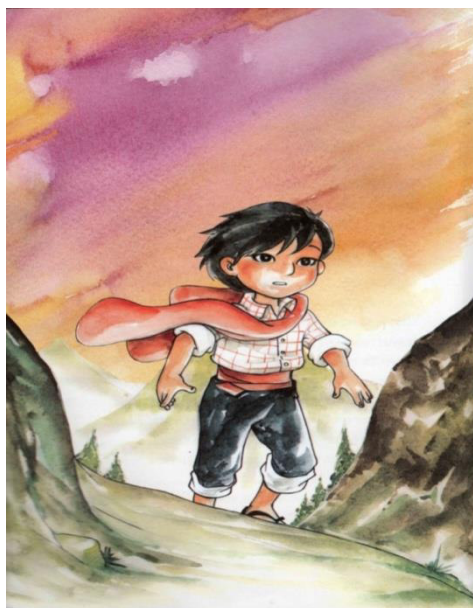
Se ha empleado la técnica simplificada y la acuarela. La composición pictórica está bien constituida con equilibrio y simplicidad. A partir de esta muestra, podemos concluir que en el diseño de los personajes hay una notoria influencia de las mangas.



#### 4.2 Página de título

Esta imagen se repite en la página 12 con mayor dimensión.

Es una imagen muy sugestiva, ya que mediante el lenguaje corporal logra expresar los sentimientos y la psicología de ambos personajes. El niño y la mascota están felices, el venado ha adquirido rasgos de un animal domesticado.



### 4.3 Aspecto corporal de Cholito

Esta imagen se ubica antes de iniciar el primer capítulo para sugerir al lector el protagonismo que tendrá nuestro personaje en el transcurso de la obra. Cholito es presentado como un héroe de cómic en medio del abrupto y solitario paisaje andino. Destaca el contraste entre el rostro frágil de niño-adolescente y el cuerpo fuerte como el de un adulto. En la indumentaria, nos llama la atención la forma del poncho porque parece una capa, pero este detalle contribuye a expresar la postura de alerta del personaje, listo a realizar una hazaña. Estos rasgos tienen pertinencia con la narración ya que en algunos pasajes del primer capítulo se enfatiza sobre la madurez psicológica de Cholito, pues él mismo afirma sentirse y comportarse como hombre; es decir, como persona mayor.

En términos de la historia, la imagen se ubicaría en la partida hacia Cólcap cuando decide iniciar la búsqueda de su venado Lucero, momento en que se atreve a cruzar el río, lugar al que “los otros muchachos de su edad jamás van solos”. En este sentido, simbólicamente, la imagen representa la escena del tránsito de la infancia hacia la adolescencia, de la timidez al atrevimiento y de la protección maternal a la independencia personal. Por ello, se puede afirmar que la intención principal es que el lector se vaya formando la idea de que este niño, pese a tener once años, es un personaje fuerte, maduro y con rol protagónico.

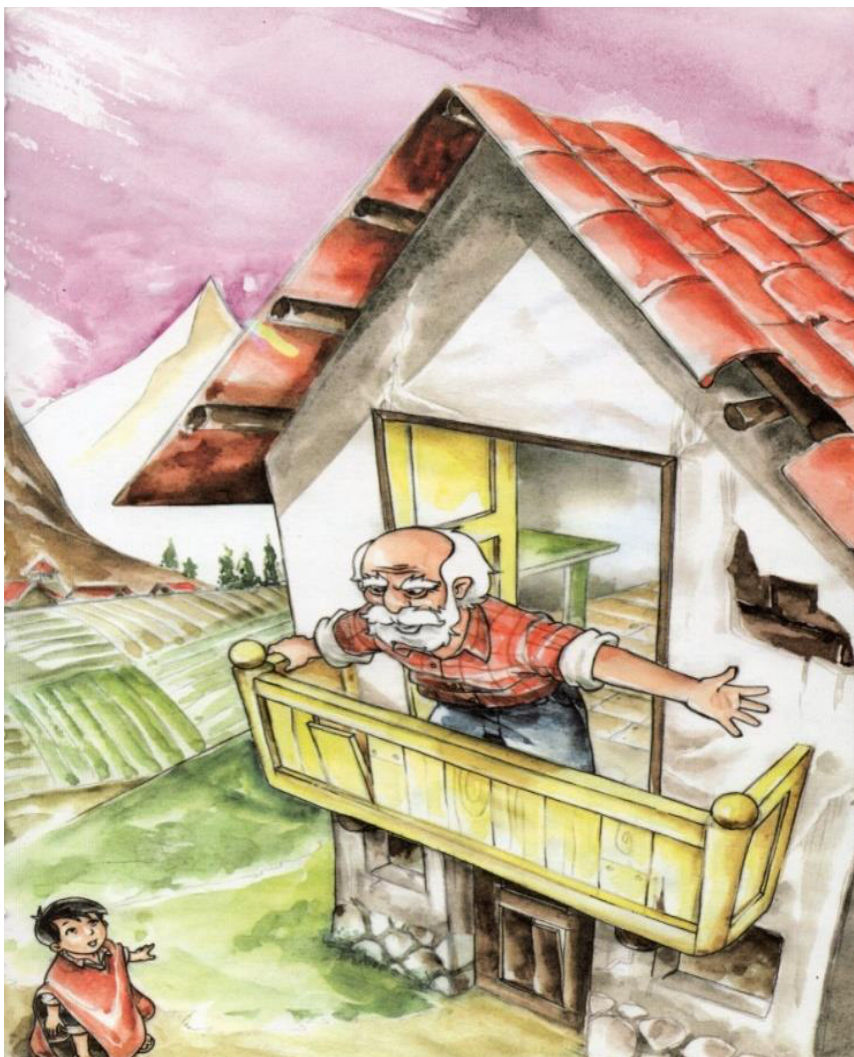




#### 4.4 Cholito y Lucero

Esta imagen pretende transmitir la marcada ternura de Cholito hacia su venadito. A diferencia de la imagen anterior, esta manifiesta compañía, cariño y alegría. En este sentido, lo que recupera esta ilustración es la profunda sensibilidad del niño, idea reforzada con el abrazo, la cerrazón de los ojos y su gesto de gratitud; no obstante, es una escena instalada en el recuerdo, pues Lucero, según la narración, está perdido.

En el plano simbólico, la evocación ilustrada se configura como el espacio alegre, seguro y tierno, en el que Cholito (hombre) y Lucero (naturaleza) se encuentran en convivencia y en armonía. Al mismo tiempo, la imagen expresa dos oposiciones: el pasado que está vinculado con la felicidad y la presencia; mientras que el presente se asocia a la tristeza y la ausencia. En este sentido, la imagen complementa el texto y nos muestra un “venado mascota”; es decir, un venado dócil.

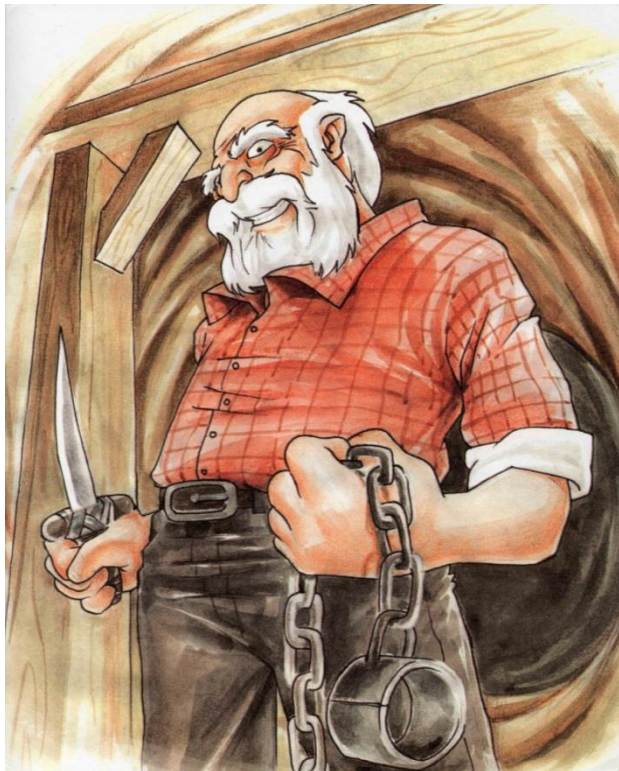


#### 4.5. Cholito y el anciano

Esta imagen, a diferencia de las dos primeras, presenta mayor elaboración y complejidad ya que pretende entrar en correspondencia con la descripción de las acciones y el espacio. Así, podemos apreciar que el encuentro entre Cholito y el anciano se produce en la entrada de la casa, pero con el panorama del campo, fondo diseñado con intención naturalista, pues representa el terreno, los cerros y el cielo; mientras que la representación de la postura de conversación que tienen los personajes y el diseño de la casa es realista. Si vinculamos la imagen con las dos anteriores podríamos decir que se produce una narratividad afín al tiempo no lineal de la historia.

El contraste de los dos personajes y los espacios que ocupan revelan una lógica de oposiciones en la imagen. Así tenemos que Cholito se ubica en la posición inferior y se le ve muy pequeño; mientras que el anciano está en el espacio superior y sobredimensionado con el objeto de hacer notorio su poder. Evidentemente, esta perspectiva se asocia con el saber de los personajes: por un lado, el niño está en una situación de “no saber quién es ese tal Carrasco”, mientras que el anciano sí posee el saber. Por tal motivo, proporcionalmente se nota la diferencia: un espacio mayor para el anciano que por ahora posee el conocimiento y el poder, y un espacio menor para el niño que está en estado de carencia. Por ello, se podría decir que es una imagen que acompaña la narración de la historia.





#### 4.6. La agresividad del anciano

Esta imagen presenta al anciano en la bocamina, está en una postura amenazante empuñando un cuchillo y una cadena. Esta escena se condice con el relato y capta el momento culminante de la captura de Cholito cuando ya la trampa se ha cerrado y solo hace falta la cadena para esclavizarlo. La imagen revela la agresividad de Alcides, el personaje antagónico, cuyas características se contraponen a las del protagonista. Además, algunos rasgos están sobredimensionados con la intención explícita de llamar la atención, como es el caso de las manos, la cadena y el cuchillo, estos elementos connotan la fuerza y la brutalidad. Nótese que la mano izquierda del personaje presenta casi la misma dimensión que la cabeza.

La elección de esta imagen es sugerente considerando la recepción del texto: el lector deberá entender que la maldad y la violencia son la contra parte de la bondad y la ternura. Además, permite imaginar acciones posteriores, por ejemplo, ¿qué hará con la cadena?, ¿utilizará el cuchillo?, ¿matará a Cholito? En este sentido, se puede afirmar que la imagen, si bien oculta parte de las acciones, proyecta ideas no explícitas en el texto; es decir, no solo complementa, sino que amplía la significación del mismo.



#### 4.7 La llegada de Lucero

Esta imagen presenta constitución en “U”, enmarca el texto, le da aire, resulta muy atractiva para el lector. Es una escena muy ilustrativa del momento en el que Lucero llega a formar parte de la familia. En concordancia con la narración, es una imagen de tono evocativo en el que la presencia de la madre se hace patente. Si bien la historia presenta el momento en el que Cholito salva a Lucero de ser atrapado por un puma, la imagen puede transmitir otras connotaciones: alegría, ternura y compañía. Al ser un capítulo en el que la voz del narrador (la madre) se dirige a un tú (Cholito), la imagen contribuye a esclarecer el hilo de la historia.

Esta escena se enfoca dos espacios: por un lado, la posición superior – izquierda que presenta el ingreso de Cholito abrazado a Lucero, lo que se puede interpretar como la llegada de la alegría y la ternura a la casa; en la posición inferior- izquierda, la madre, que pese a estar ocupada y distante a Cholito, refleja en su rostro la alegría por la llegada del hijo. Entonces, queda en evidencia que la alegría de uno implica la alegría de los demás. La imagen cumple con presentar la escena más importante del capítulo; pero, sobre todo, logra transmitir el sentimiento de los personajes: la alegría.

Cabe señalar que la imagen de la mamá no corresponde a los rasgos andinos, podríamos atrevernos a decir que, en este caso, se da la ecualización; es decir, el blanqueamiento o adaptación a la estética occidental para el agrandar a la gente.

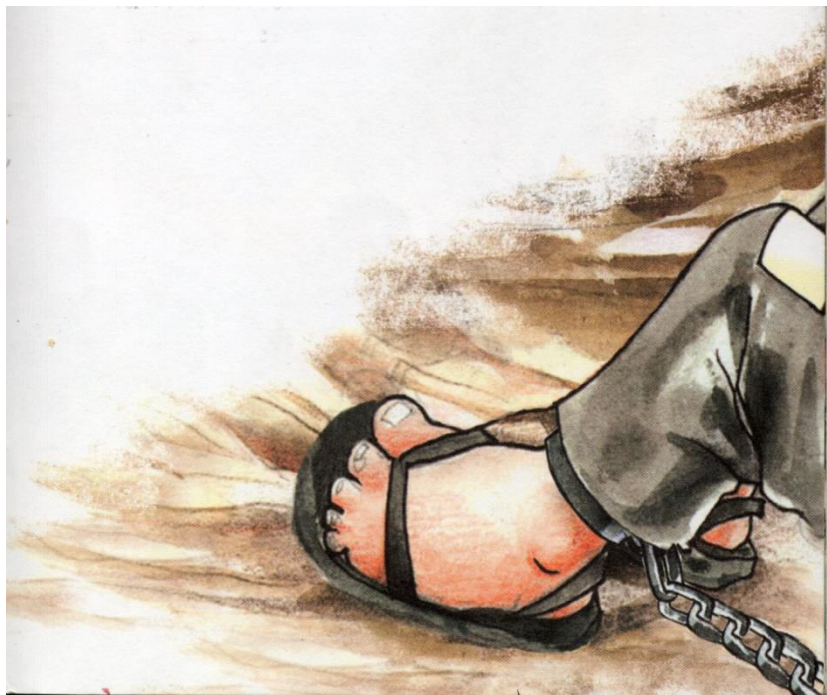


#### 4.8 Cholito encadenado en la mina

En esta imagen se plasma un punto crucial de la trama: Cholito descubre que hay niños prisioneros en la mina y él es uno más de ellos. Sin embargo, se evidencian algunos contrastes en la imagen: los niños aparentan ser más pequeños, más débiles y más sumisos; además, los rasgos faciales son más andinos. Mientras que Cholito, presenta rasgos más criollos y una actitud menos pasiva.

Nótese, además, la individualidad de Cholito frente a la colectividad de sus compañeros. Al ser una capítulo en el que la conversación de los niños informa al lector distintos temas (quiénes son, qué hacen ahí, por qué están ahí), la imagen es limitada en información; no obstante, en el plano simbólico es sugerente. Observemos el predominio del personaje central y la ubicación de los otros personajes que ponen en evidencia quien está en condiciones de asumir la función de líder. Asimismo, el dominio de la conversación, el hecho de estar sentado sobre un poyo, y el gesto de serenidad frente a la difícil situación son marcas de una sutil imposición.





#### 4.9 Pie encadenado

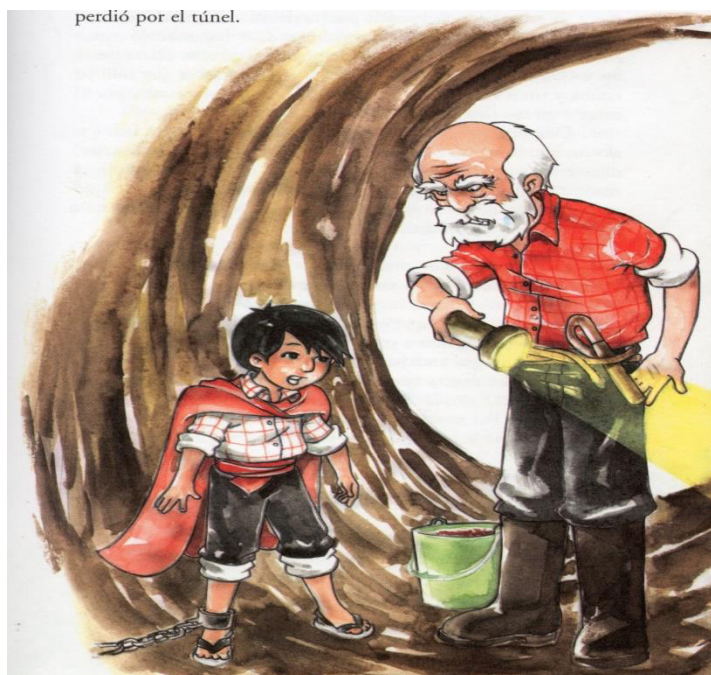
Esta imagen cierra el capítulo y es similar a la ilustración anterior, no informa nada de la conversación de los niños (por ejemplo, quién es el Muki), pero sí es muy sugerente, pues el pie encadenado que omite el cuerpo entero refuerza la idea de opresión, de inmovilidad. Considero que es una forma de ablandar la situación de explotación en el que están inmersos los niños, pues la pérdida de la libertad, en cualquier situación, siempre resulta dolorosa.

Es preciso aclarar que este es el mismo pie encadenado de uno de los niños que se ve en la imagen anterior. En este sentido, se puede interpretar que este pie engrilletado sin cuerpo representa la tristeza, la desesperanza no solo de los niños que ahora son los compañeros de Cholito, sino también de aquellos a quienes no conocen, pero los escuchan trabajar en el segundo nivel.



#### 4.10 Cholito y su familia observan la celebración de los campesinos

Esta imagen ocupa dos páginas, presenta constitución en “U”, pero en términos de información es muy escasa porque no acierta a expresar el hecho principal del capítulo: la llegada de Lucero. Sin embargo, expresa el trabajo solidario de la comunidad frente al peligro. Además, une dos escenas difícilmente dialogantes: la celebración de la muerte del puma que mató a la madre de Lucero y la mirada de los niños y la madre. En el mejor de los casos, se puede valorar el sentido de cuidado y abnegación proyectado por la madre, pero su rostro y el débil abrazo no sugieren mucho.



#### 4.11 El desacato de Cholito

Esta imagen presenta a un Cholito desafiante frente al anciano malhumorado. Aunque ahora, este aparece más debilitado, encorvado y más flaco en contraposición a la imagen anterior. En este caso la imagen enriquece el texto puesto que ilustra la escena en la que el anciano, con la linterna, señala a Cholito el látigo de cuero con el que podría castigarlo por negarse a trabajar.

Es pertinente la ilustración de esta escena pues entra en contraposición la rebeldía de Cholito frente a la imposición del anciano. Nótese que en la disposición espacial del dibujo se le otorga mayor protagonismo al autoritarismo y en menor espacio a la rebeldía, pero se logra dos aspectos del capítulo: expresar la amenaza constante del autoritarismo y transmitir el sentimiento de inconformidad del protagonista.

El dibujo plasma la situación de opresión en el que se encuentran los niños, pues el anciano no duda en señalar que a Cholito lo ha traído como esclavo. En ese sentido, el dibujo se puede entender así: Cholito podrá hacer uso de la palabra para reclamar su dignidad (fijémonos en la postura y en los labios), hecho que alterará los ánimos del opresor quien restablecerá la situación con un gesto de amenaza. Además, la cadena (abajo) implica obediencia, mientras que el látigo (arriba) supone imposición. El potencial sugerente de la imagen lleva a preguntarse: ¿la cadena se romperá o el látigo se usará?



#### 4.12 Extensión de pasto

Esta imagen no tiene vocación ilustrativa o informativa. En esta parte del discurso, la voz narrativa es la del el padre de Román y Pedrito quien se dirige a don Rómulo y le informa sobre la pérdida de niños en búsqueda de sus animalitos (sus hijos y Cholito, uno que iba en búsqueda de su venadito), pero la imagen está al margen de la información. Se podría decir que no guarda relación con la trama.



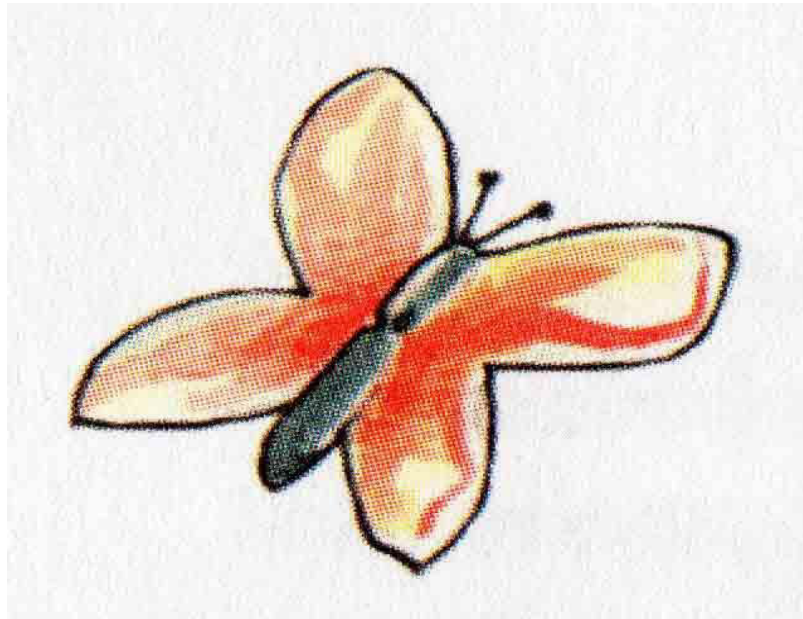


#### 4.13 El sueño de Cholito

La imagen refiere dos situaciones: Cholito dormido y el sueño de Cholito narrado en la primera parte del capítulo. El sueño es la expresión de su deseo de libertad y la nostalgia por su mascota. El Hecho de ser un sueño se refuerza con otro elemento paralingüístico: el uso de letras cursivas. Es una ilustración que también se desentiende de la información dada por los niños en su conversación; sin embargo, logra transmitir la sensibilidad del protagonista.

Así, se puede observar que en Cholito dormido, se enfatiza una expresión de derrota, nos transmite la penuria y la soledad del presente, mientras que la imagen del sueño propiamente es una burbuja en la que el protagonista parece que volara junto con su mascota y las mariposas en una amplia expresión de alegría y compañía en el pasado. Incluso, se puede observar la contraposición asociada al presente en esclavitud y el pasado en libertad.

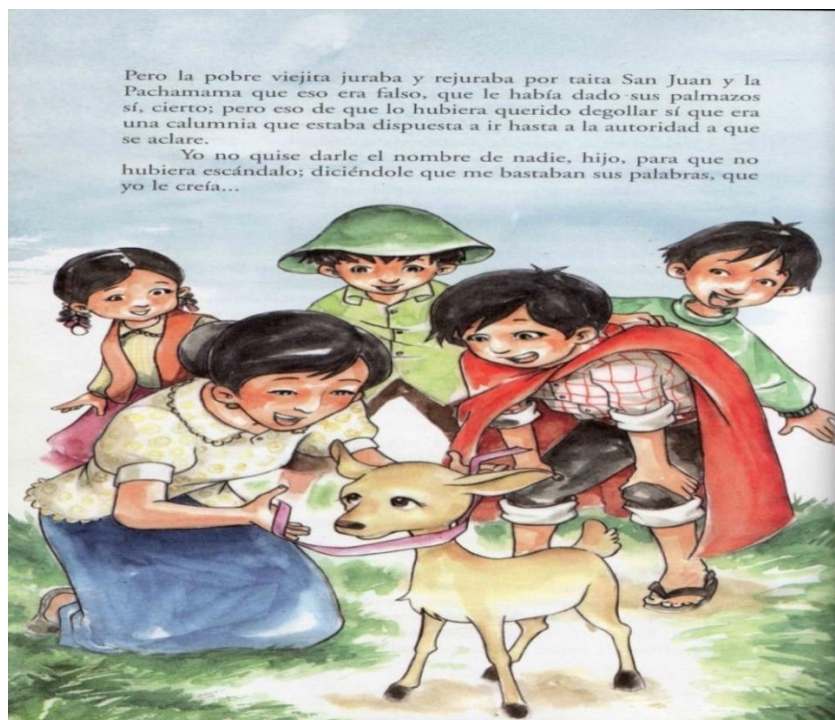




#### **4.14 Una mariposa**

Es una imagen muy pequeña ubicada en el ángulo superior izquierdo de la página, tiene matices que van desde el rojo tenue hasta un amarillo difuminado. Sin embargo, no está al azar, sino que se asocia a los recuerdos y añoranzas del niño porque las mariposas también rondan sus sueños.

El protagonista recuerda a su hermanito menor con quien dormía y se deleita recordando a su amiguita Floria con quien pastoreaba, compartía el fiambre y los juegos.

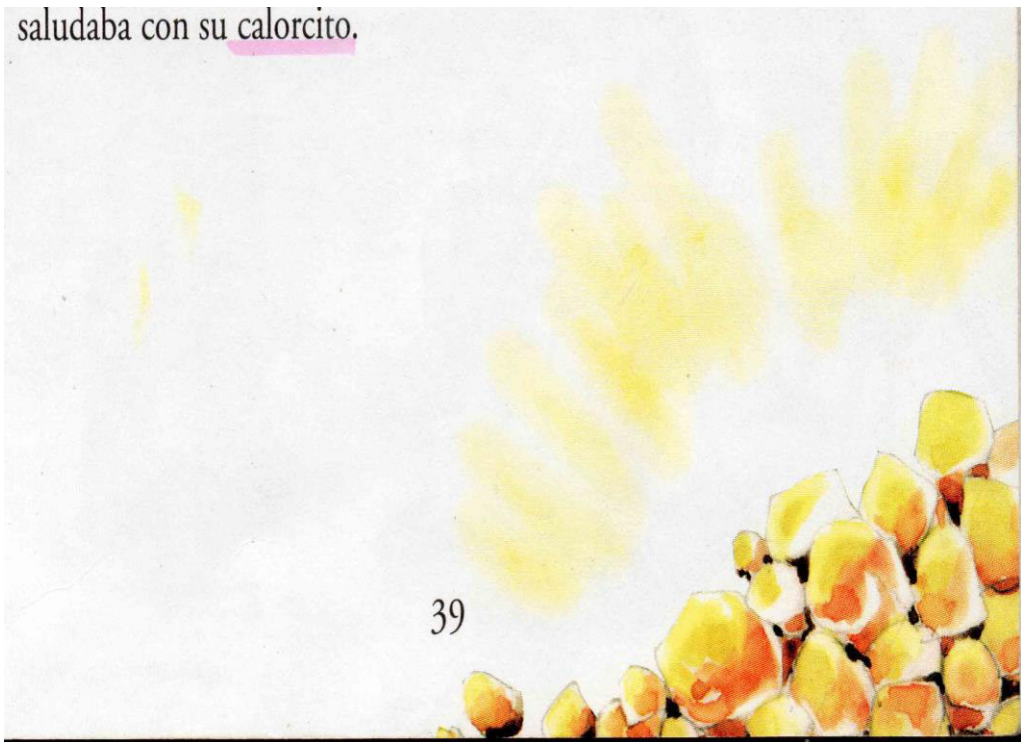


#### 4.15 Lucero: La alegría en la escuela

Esta imagen es la primera que transmite la alegría en conjunto y corresponde al momento en que la maestra Amelia, rodeada de Cholito y sus compañeros, coloca una cinta colorada a Lucero en señal de tener dueño. La alegría reflejada en el rostro de los personajes es desbordante, pero sobre todo en el de la señorita Amelia.

Si bien en el capítulo el relato de la madre expone mucha información, dicha narración no pasa de lo anecdótico; por ello, es pertinente la elección de la escena porque es la alegría que ocasiona la presencia de Lucero, es significativa en la sensibilidad de Cholito y, posiblemente, en los lectores.

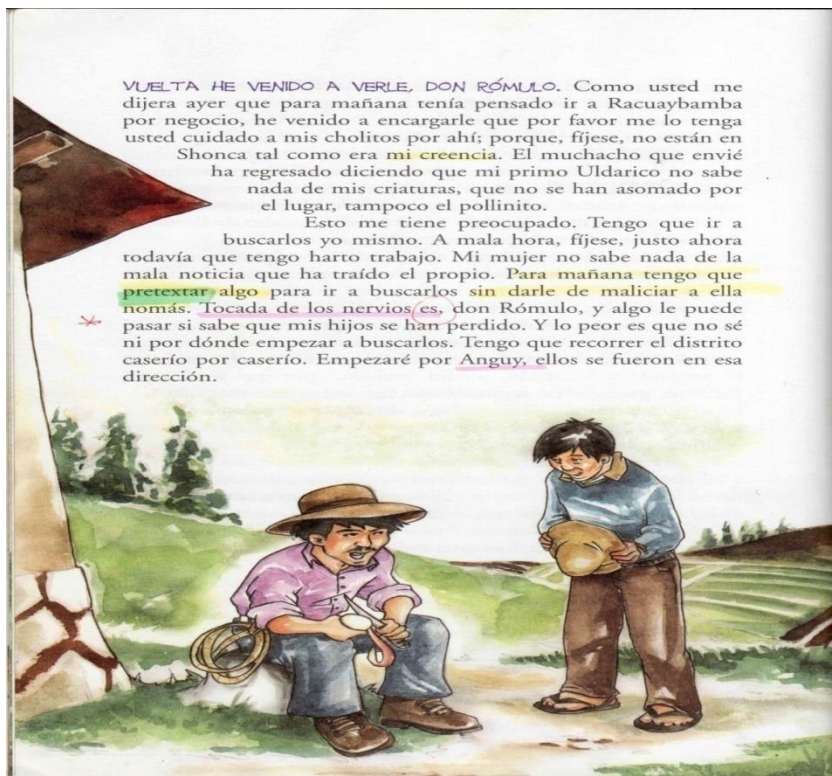
El dibujo refuerza una de las ideas ya expuestas en otras imágenes: el tiempo pasado, la compañía y la presencia de Lucero está íntimamente ligado a la ternura y la alegría. Sería bastante especulativo señalar los motivos por los cuales no hay en la imagen indicios de que la escena transcurre en la escuela; pero creo que ello se disipa porque las imágenes comparten una motivación: transmitir estados de ánimo, ya sea de Cholito, ya sea de sus amigos o familiares. En este caso, no es la excepción: la alegría es la atmósfera de la imagen.



#### 4.16 Piedritas de oro

La imagen ocupa el ángulo inferior izquierdo de la página y se expresa en un matiz de anaranjados y amarillos. En realidad, parece inexpresiva porque representa las bolitas de oro que el viejo limpiaba con illauro y luego contemplaba con mezcla de soberbia y felicidad, pero a este elemento se suma la luz solar que ingresa por algún resquicio y además de calentar, alegra a los niños.

En este capítulo, se reinserta al lector en el presente de Cholito e informa sobre las intenciones del anciano explotador (¡"Muy pronto seré poderoso"!, dirá en algún momento). En este sentido, la imagen dice muy poco.



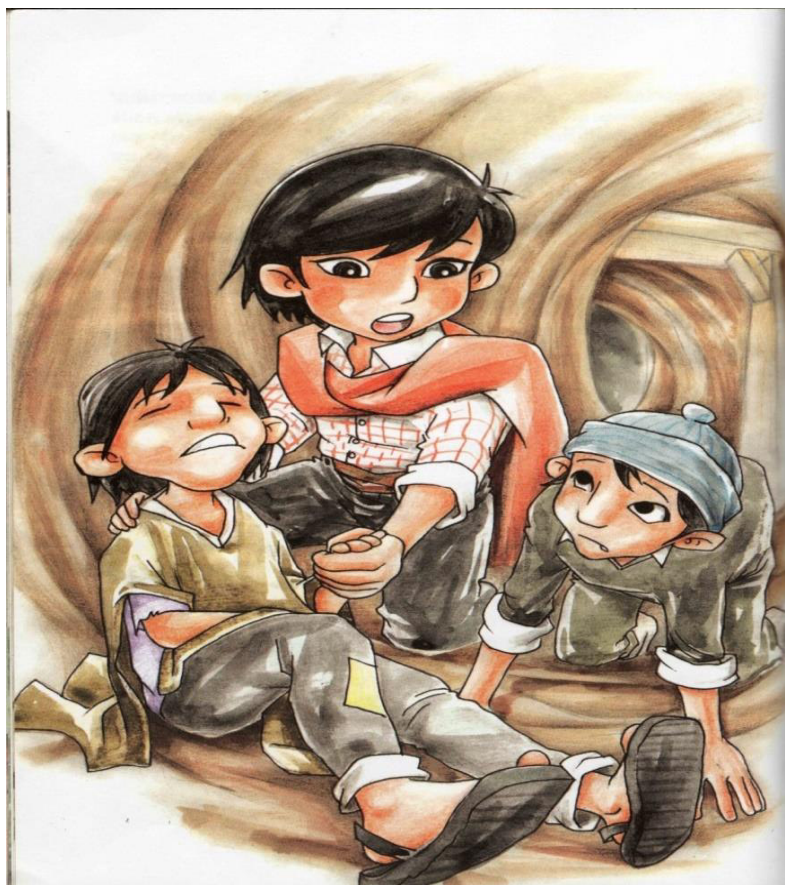
#### 4.17 El padre de Pedrito y don Rómulo

La imagen presenta la conversación entre el padre de Pedrito y don Rómulo.

Un elemento que destaca en esta ilustración es el rostro de los personajes. Por un lado, el rostro del padre denota preocupación y timidez, aunque sin llegar al sufrimiento que podría ocasionar la ausencia de los hijos; por otro lado, el rostro de don Rómulo, en lugar de transmitir comprensión, transmite enfado.

En términos simbólicos, la significación es moderada ya que ninguno de los dos personajes tiene trascendencia en la narración. Sin embargo, es el texto el que extiende más la información. Una precisión importante es señalar que el texto solo transmite la voz del padre, mientras que la imagen concentra la idea de que se produce un diálogo. En este sentido, la imagen es una interpretación del ilustrador.

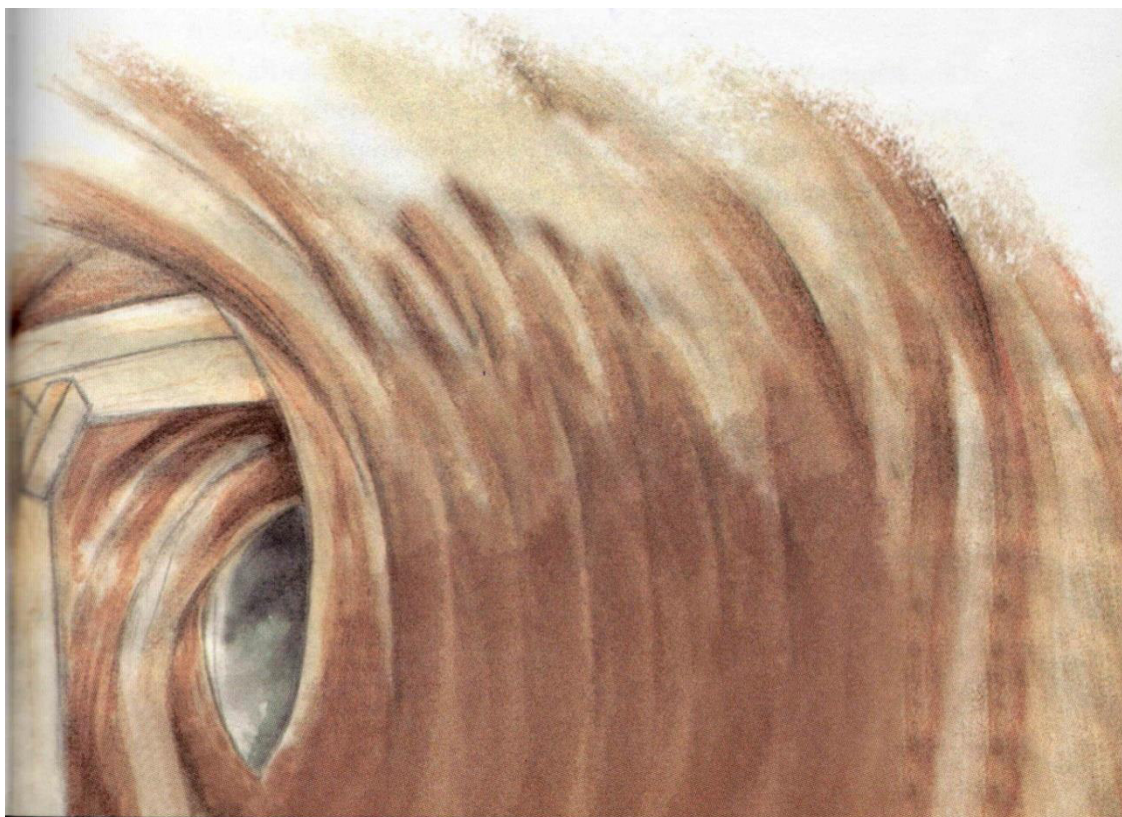




#### 4.18 El sufrimiento de Emilio

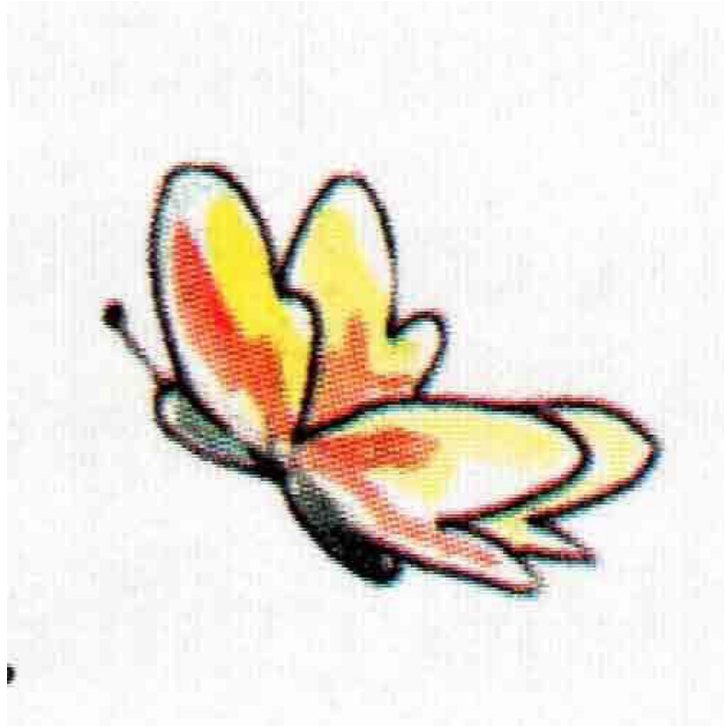
Posiblemente esta imagen sea la más conmovedora de todas. En ella se presenta el sufrimiento de Emilio, quien tiene fiebre, dolor de garganta y malestar general, y el drama que transmite a sus compañeros. Es una imagen en la que también destacan la expresión de los rostros: el dolor de Emilio, la desesperación de Cholito y el temor de Pedrito son rasgos que evidencian en los niños la desaparición de su inocencia.

Este aspecto resulta simbólico porque el sufrimiento que expresan es consecuencia de haber sido tratados como adultos. Los trabajos a los cuales son sometidos conllevan a una afección física y luego a una pérdida de la inocencia. Dos ideas se pueden inferir de la imagen: los adultos han contribuido a la desaparición de la candidez infantil y el dolor de uno convoca la solidaridad de los demás. Es relevante la actitud de Cholito que asume el rol de protector.



#### **4.19 El socavón**

Esta imagen contribuye a reforzar la sensación de encierro y el clímax del conflicto, porque los niños están enfermos, mal alimentados, desamparados y sometidos a un trato inhumano. En esta situación, no se podría vislumbrar un desenlace favorable. Es, inevitablemente, un socavón sin salida, donde solo su imaginación podría llevarlos a encontrar la luz al final del túnel.



#### 4.20 Mariposa

En los sueños de Cholito las mariposas son una constante. Esta vez aparece la imagen de una pequeña mariposa de costado para acompañar los versos de una canción que había dedicado Evaristo a Alejandina, la hermana de Emilio, pero ella está ofendida por lo grotesco de las palabras, sin poder comprender que algunas personas cantan sin reparar en las palabras porque sienten más fuerte la melodía.

*“Mi caballo y mi mujer  
Se me han perdido al mismo tiempo  
Yo no lloro por ella  
Yo lloro por mi caballo.  
Ese caballo me llevaba  
de una mujer a otra mujer”.*





#### 4.21 Cholito y el Muki

La imagen presenta a Cholito acompañado de un personaje del imaginario andino: el Muki. Es una ilustración que incorpora un ser mítico, pero no tiene la fuerza necesaria para producir un deslumbramiento en el lector, pues tiene un diseño bastante sobrio y muy semejante a un enano real.

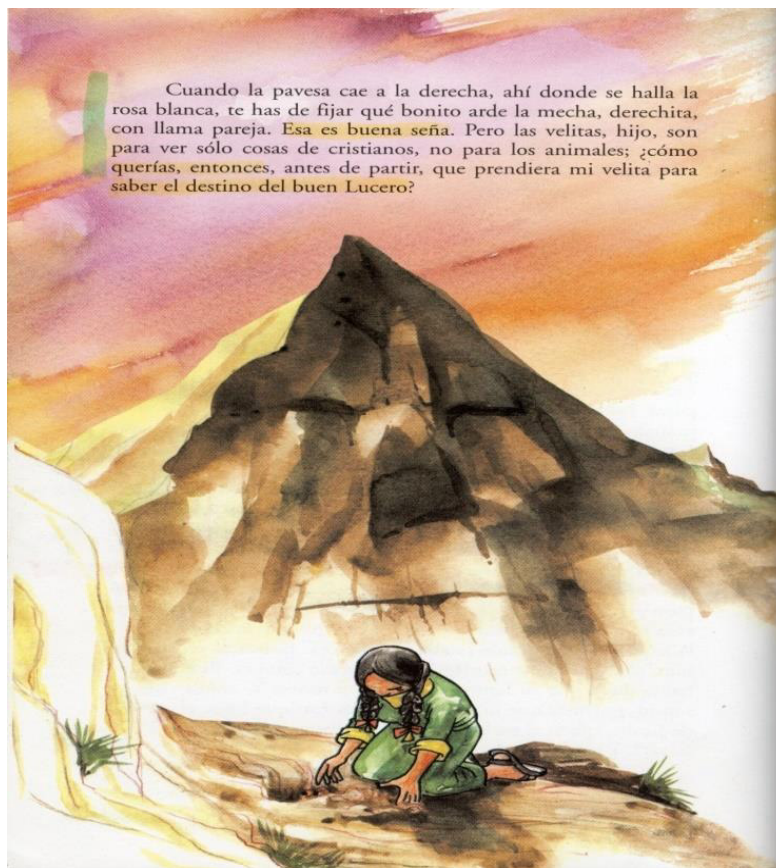
Pensando en un lector infantil es muy difícil señalar la recepción que se tenga de la imagen, ya que solo se diferencia de una persona pequeña por el rostro, las orejas y por la vela que lleva en el sombrero. No obstante, se puede observar que el Muki es un personaje amigable.





#### **4.22 La vela sobre el sombrero del Muki**

Esta imagen es muy pequeña, ubicada al borde inferior de la página, no podríamos imaginar por qué oculta el cuerpo de quien ya conocemos. Sin duda, la interpretación es un acertijo de lo que vendrá, porque siempre los sombreros de los personajes míticos o legendarios son una caja de sorpresas.



#### 4.23 La ofenda de la madre

La imagen presenta a la madre realizando una ofrenda al padre Jirka, al dios Wamani. Esta es una imagen muy expresiva, ya que acompaña y complementa la reflexión de la madre realizada en segunda persona, en la que expresa el dolor por la ausencia del hijo y pone toda su fe y esperanza en los dioses.

Cabe señalar que este rito es una muestra clara de sincretismo religioso propio del mundo andino porque la mujer no solo invoca a los dioses míticos, sino también a los cristianos como el taita San Juan, patrón del pueblo a quien da una *limosnita* y pone una *velita*. La velita no solo será una ofrenda sino también una forma de sortilegio o adivinación.



#### 4.24 Cholito, Pelayo Yupán y el viejo Alcides

La imagen presenta a Cholito frente a Pelayo Yupán, el hombre de Carhuamarca, quien, a su vez, es observado con desconfianza por el viejo Alcides. Cabe destacar que la figura que sobresale es la de Pelayo Yupán conocido como el *Huejro* es un personaje antagónico *marcado* tanto en la imagen como en la descripción de los niños: acholado, chueco, de nariz achatada.

La ubicación de los personajes permite reconocer dos espacios: en el primero, Cholito se enfrenta a Pelayo Yupán con valentía. En esta mirada, vemos al protagonista en evidente gesto de reclamo frente a su captor quien, en actitud despótica, aparenta ignorarlo. En el segundo espacio, Alcides observa con desconfianza y preocupación a su socio, es muy elocuente su postura. Podríamos destacar de esta ilustración dos aspectos: el distanciamiento y la

posición de los personajes. Por un lado, el distanciamiento entre Cholito y Pelayo Yupán evidencia el alejamiento de pareceres e intenciones. Tal como se corrobora en la narración, la esclavitud de Cholito y sus amigos es producto de la astucia de Pelayo Yupán. Por otro lado, la cercanía de este y el viejo Alcides implica afinidad en sus intenciones: ambos desean servirse del trabajo de los niños para acumular riquezas. Esta ilustración se inserta dentro del capítulo más intenso del relato y complementa la información ya que transmite dos actitudes ligadas a las acciones más importantes como son la protesta del protagonista por su situación de opresión y la rivalidad surgida entre Pelayo Yupán y el viejo Alcides por sus ambiciones personales.





#### 4.25 Pelayo Yupán amenaza al viejo Alcides

En esta ilustración se presenta a Pelayo Yupán quien intenta agredir al viejo Alcides porque este no quiere entregarle el mapa de la mina de oro. Teniendo en cuenta, el potencial lector a quien está dirigida la obra, esta sería una de las escenas más dramáticas por la furia expresada en el rostro de Yupán y el temor del viejo Alcides.

Desde el plano simbólico, se puede apreciar que Pelayo Yupán, quien pretende apropiarse del mapa para enriquecerse con el oro de la mina asoma como un agresor torpe y ambicioso frente a la figura de Alcides que por ser más viejo y estar en su territorio aparenta doblegarse, pero es más astuto.



#### **4.26 Cerros, Cumbres, Apus**

En esta imagen se aprecia una montaña muy alta y otra mucho más pequeña. Probablemente para recordarnos que los apus o espíritu de los cerros están vigilantes de todo lo que pasa, como centinelas. Por otro lado, hay un afán de colocar como marco la belleza topográfica de los escenarios y la imponente naturaleza. Una connotación relativa al relato, también podría ser el antagonismo entre lo pequeño y lo grande; entre los niños y los adultos; entre los humildes y los que se sienten poderosos.



#### 4.27 La caída del viejo Alcides al abismo

La imagen presenta al viejo en plena caída al abismo, producto de un resbalón con la tierra llamada *mukimuki* o excremento de duende. Es una ilustración bastante panorámica en la que el foco de atención se concentra en la desesperación del viejo y se pretende enfatizar que la ambición de las personas y la falta de ofrenda a los Apus traen consecuencias funestas. Por ello, la caída tiene como testigos a los cerros y significa la venganza de la naturaleza que aparece imponente; en cambio el hombre aparece minúsculo.

Si vinculamos la imagen con el texto, podemos subrayar que esta escena se adelanta a los hechos del relato, no concuerda con el texto porque la caída es el hecho siguiente; en todo caso, la imagen que correspondería sería la huida del niño que es anterior a este evento. Sin embargo, en sí misma es una imagen completa, muy expresiva. En este sentido, el texto brinda mayores datos sobre el cambio de actitud y la decisión de Cholito de escaparse. Así mismo, sugiere que la caída del anciano Alcides se debe a una maldición del *Muki*.





#### 4.28 Cholito escapa del viejo Alcides

La imagen presenta a Cholito huyendo del anciano Alcides, nuestro protagonista aprovecha la confusión de este y huye. Se puede ver un Cholito asustado, pero a la vez decidido y valiente en el fondo, sin dificultades para desplazarse en el campo como que es su medio, su elemento vital. Esta vez se muestra un espacio abierto desplegado en las dos caras que abarca esta ilustración. En ese sentido, a diferencia de la opresora mina, el campo adquiere un rol simbólico porque significa el triunfo de la libertad y los cerros son testigos de dicho momento.

Si bien la imagen presenta una escena anterior a la caída del anciano, el potencial informativo no se desvanece. Es una imagen que se niega a cumplir los recorridos de la narración para insertar una idea básica: la caída del opresor significa la libertad de los oprimidos. Si esta imagen se hubiese ubicado antes de la caída del viejo Alcides, ambas imágenes solo habrían cumplido un rol descriptivo. Es preciso señalar que la segunda cara de esta imagen abarca el texto del capítulo posterior en la que se escucha la voz de la madre de Cholito quien expresa su nostalgia y el deseo de que regrese pronto el hijo.





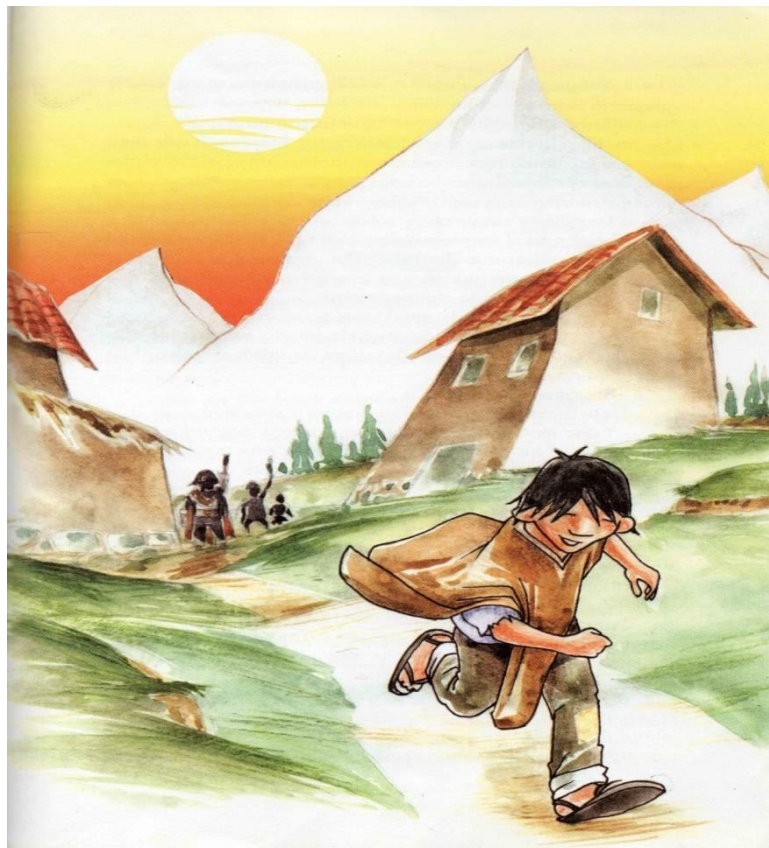
#### **4.29 Cumbres blancas**

Es una ilustración que, aparentemente, dice poco en relación al texto, pero más que la imagen, destaca la iluminación de los colores. El tránsito cromático del blanco al amarillo y luego al anaranjado para después regresar al blanco, transmite la idea del cambio de la penumbra a la luz; de la opresión a la libertad; de la mina cerrada a la naturaleza abierta y generosa. Son los instantes en que los opresores han muerto y ellos se están liberando de los grilletes.



#### **4.30 La serenata de Evaristo Torres**

La imagen presenta a Evaristo Torres tocando su guitarra. De este modo, se inserta una idea que hasta ahora no se había planteado en imágenes anteriores y que es muy importante en el mundo andino: la presencia de la música como parte de la vida. La expresión sentida de Evaristo Torres refleja cómo la música se convierte en un medio para expresar los sentimientos más profundos y persuadir a la pareja. Esta imagen está en relación con el relato de la declaración amorosa de Evaristo Torres a Alejandrina, la hermana de Emilio. Cabe anotar que la vestimenta de este personaje no corresponde a la indumentaria andina, porque el poncho parece una capa, de tal manera que podríamos decir que se asemeja a un trovador.



#### 4.31 La despedida de Sebastián

Esta imagen refiere el momento en el que todos los niños que trabajaban en la mina se encuentran liberados y se disponen a despedir a Sebastián, el único que debía encaminarse en sentido contrario al de ellos porque su pueblo quedaba hacia la costa. La imagen ubica a los niños cerca de una calle rural; no obstante, más que el espacio, es determinante el rostro de Sebastián.

El gesto de alegría y satisfacción de Sebastián describe la emotividad de la escena. Estamos frente a un momento importante y próximo al reencuentro de los niños con su familia; pero, sobre todo, es el momento del reencuentro de las personas con su libertad. La felicidad de Sebastián es una felicidad colectiva que produce la alegría de los demás. Asimismo, la confianza y la seguridad que expresa nos anuncian que el reencuentro con su pueblo y sus seres queridos serán momentos de felicidad. La carrera de Sebastián es sinónimo de libertad, la alegría y el anhelo de llegar pronto a ver a la familia.

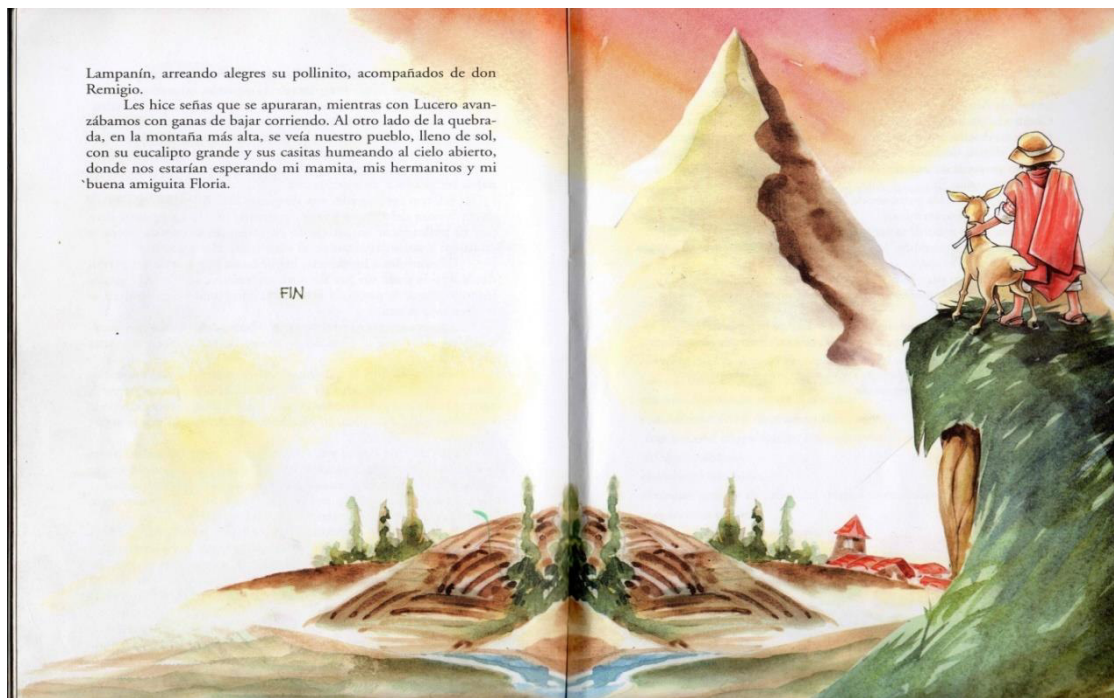




#### 4.32 La fiesta por el agua

Es una imagen que describe la alegría de los pobladores de Carhuamarca por la llegada del agua en abundancia. Fiesta, música, colectividad e intensa algarabía se mezclan para transmitirnos la felicidad de la comunidad, una alegría compartida gracias a la audacia de los niños y la ayuda de los dioses. Es el triunfo del agua sobre el oro y la victoria del pueblo sobre la intromisión de los foráneos con sus ambiciones y vicios que lo contaminan todo, no solo el medio ambiente. En cambio, brota el agua limpia y transparente como un surtidor de esperanzas y productividad. Es atractiva la imagen del agua en el centro de la plaza como el desenlace principal de la aventura.

La simbolización que adquiere el agua es determinante en este caso. En el mundo andino, y según como se aprecia en la narración, el agua es un elemento que permite a los campesinos tener más contacto con sus tierras y sembríos y, de ese modo, ellos se vuelven autosuficientes. En realidad, más que dar comodidades a los campesinos, al concentrarse en sus tierras, les evita ser explotados por otros. Por ello, la alegría por el agua y los cantos de veneración hacia ella son muestras del agradecimiento a los dioses por bendecirlos y contribuir a que la comunidad no se desintegre ya que los campesinos tienen la posibilidad de vivir felices en sus tierras.



#### 4.33 Paisaje final

En esta imagen se ha plasmado el desenlace del relato: todo ha vuelto a la calma, Cholito y su mascota están libres. Una nueva fuente de regadío hará de estos lugares campos fructíferos. La naturaleza aparece imponente y en armonía para ofrecer al pueblo su riqueza que deberá ser consumida con responsabilidad.



#### 4.34 Glosario

Esta imagen cierra el *Glosario* del cuento. Corresponde al sueño de Cholito que ya se explicó en la imagen número 13, un venadito y varias mariposas en torno al personaje central nos habla de armonía, libertad, aventura y paz.

## CONCLUSIONES

1. El cuento *Cholito tras las huellas de Lucero* es importante por sus valores tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. Óscar Colchado logra mediante este relato una excelente recreación del mundo andino desde situaciones tan cotidianas como extraordinarias que ponen al descubierto los conflictos y tensiones que vive el poblador de la zona central de los Andes peruanos, en especial los niños que suelen ser las víctimas de las ambiciones y los enfrentamientos entre el hombre y la naturaleza.
2. Este es un relato cargado de símbolos que refleja el imaginario del poblador andino. En el cuento se enfrentan el imaginario andino y el imaginario occidental. El primero representa la armonía entre el hombre y la naturaleza, su apego a la tierra y esa visión mítica que lo lleva a cuidar y respetar los elementos naturales como si se trataran de seres vivos; mientras que el segundo se caracteriza por el consumismo, la ambición y los hábitos extractivos indiscriminados del hombre, que solo piensa en la satisfacción personal y en su afán desmedido de riqueza. Estas dos formas de ver la vida podemos encontrar en los personajes y sucesos del cuento *Cholito tras las huellas de Lucero*.
3. La elaboración lingüística del texto presenta las características de originalidad y representatividad, porque en esta variedad del español se observa no solo los elementos léxicos, sino también la sintaxis y las huellas de oralidad propias de la lengua andina. Además, una de las

estrategias discursivas está implicada con el nivel morfológico del lenguaje y el empleo de hipocorísticos que por su estructura son diminutivos muy propios de la zona, cuyo uso está en correspondencia con la voz del narrador protagonista, un niño de once años, que expresa mucha ternura por la familia, el entorno y especialmente por la mascota que se pierde. La voz de la mamá, en segunda persona, también mantiene ese nivel coloquial, íntimo y melancólico que se expresa con los diminutivos de origen quechua.

4. La calidad artística de la obra para niños está en la sencillez, el vigor del estilo y la belleza de las imágenes que desempeñan aquí un papel fundamental más que en otras literaturas. Así como el valor metafórico de la historia que se relata como en el caso que nos ocupa. Se debe considerar que el lector infantil, a diferencia de otros lectores, es exigente y sincero. Por ello, escribir para niños exige al escritor conocer su mundo, emociones e intereses; sin embargo, debemos reconocer que existe una “literatura robada” que se mantiene, pese a los rigores del tiempo. Cada época vuelve a leerlas y a interpretarlas de modo diferente, dado que se trata de libros polisémico que han sido parte de la lectura de niños de todos los tiempos.
5. La agricultura y la predilección por la naturaleza constituyen el marco social y económico del relato. Esta actividad es la base del sustento económico de la comunidad y da sentido a todas las relaciones humanas. Cabe recordar que la identificación del poblador andino con la tierra y sus productos es muy profunda y atraviesa el contenido de la



obra; por ello, el narrador busca transmitir la intensidad de los hechos al lector implícito para conmoverlo y persuadirlo de esta realidad representada. Aquí vemos que nuestros protagonistas “niños” añoran el hogar, durante el encierro y lo que más extrañan no es solo la casa, la familia, sino básicamente el campo, la tierra y sus productos como parte fundamental de sus vidas. Es decir, representa una experiencia dolorosa cortar el vínculo entre el niño campesino y la naturaleza. Además, podemos observar que la tierra, la chacrita es sentida y cuidada como un ser vivo, semejante a los animales tiernos, necesitados de alimento y afecto.

6. Para el mundo andino, la minería y la agricultura tienen dos posiciones opuestas que permanecen en conflicto desde hace mucho tiempo. La minería como actividad económica ve a los cerros como parte de la geografía y objetos muertos cuyos recursos pueden ser objeto de explotación desmedida. Para la cosmovisión andina, en cambio, los cerros tienen vida y es ahí donde descansan sus apus, allí están enterrados sus antepasados. En el cuento, la minería es una actividad que se mueve en la oscuridad, de manera ilegal, no significa progreso para el pueblo, solo genera esfuerzo, violencia y explotación.
7. La forma de ver e interpretar el mundo en este universo representado gira en torno a la pachamama que es la madre tierra, pues la tierra para los andinos es el universo mismo, es su espacio y su medio de subsistencia, la madre tierra los cobija, alimenta, les brinda el agua y lo necesario para vivir. Todo cuanto existe, plantas, animales, personas,

cerros, ríos, vientos, todo tiene vida y se relacionan entre sí en mayor o menor medida. En el mundo andino todas las criaturas existentes a la par que la humanidad sean plantas, árboles y animales son considerados hermanos, pues provienen de la gran madre, que es la pachamama. En la cultura andina, no hay una simple mirada mítica y antropomórfica de la naturaleza, sino ante todo una compleja visión de la trama de la vida que nos dice que todo tiene que ver con el todo y que todo está profunda e íntimamente interrelacionado y que ética y políticamente las comunidades se organizan para cuidarla.

8. En el relato se repite con frecuencia algunas costumbres que son relevantes para la interpretación del texto, como el sincretismo religioso y la música. El primero consiste en la mezcla de creencias andinas y religiosas del mundo occidental que se manifiesta en algunos ritos u ofrendas realizadas por la madre y “curiosos” que son una especie de chamanes o curanderos que adivinan con la coca, cigarro y velas. Sin embargo, se persignan, rezan en quechua y en voz baja. Mientras que la música en el mundo andino surge de la creatividad espontánea individual o colectiva, siendo ella una entidad ordenadora de manifestaciones sociales y religiosas que emerge de lo más profundo del ser humano. Además, la música, como ente comunicativo, permite el diálogo entre los elementos participantes y enlaza las etapas rituales, proyectando las necesidades espirituales y sociales de la comunidad andina.

9. La dinámica temporal del relato logra establecer una verdadera integración del espacio en el tiempo. Podemos hablar entonces de un cronotopo, desde el momento en que se consigue la fusión de los connotados espaciales y temporales en un todo dotado de sentido. Los escenarios que se presentan son adecuados a la trama y están en constante oposición como espacios *abiertos y cerrados*. Constituyen *espacios abiertos* el campo que viene a ser la ruta seguida por el niño desde Rayán hasta Cólcap. Del mismo modo, es *abierto el* escenario donde se ubica la vivienda de la madre que generalmente se halla cultivando o cosechando. En cambio, es un espacio cerrado la casa de Alcides Hudson y la mina donde permanecen cautivos los niños por más de trece días. Asimismo, el narrador ha privilegiado los espacios *simbólicos*, probablemente por tratarse de un relato para niños.
10. Con respecto a la narratividad visual, se observa que la composición pictórica está bien constituida con equilibrio y simplicidad; de tal manera que la asociación de ambos elementos, tanto lo textual como lo visual se complementan armoniosamente, salvo algunas excepciones en las que la imagen describe con detalles minuciosos algunas escenas, desplazando la imaginación del lector. En el diseño de los personajes hay influencia de las mangas y el protagonista está dotado de rasgos que lo asemejan a un superhéroe de cómic. Las imágenes favorecen la caracterización psicológica de los personajes debido a los fuertes contrastes y posturas; por ejemplo, la actitud de liderazgo de cholito se hace evidente a través de las imágenes. Así como, la agresividad y la ambición de Alcides. Sin embargo, debemos observar que en algunos

personajes la caracterización pictórica está occidentalizada como en el caso de la mamá, el Muki (es rubio) y el mismo Cholito más que rasgos andinos, muestra rasgos mestizos. En suma, Fer Liberatore, Fernando Mamani Ramos, (Cusco 1968) el autor de las ilustraciones, consigue la motivación necesaria para atraer a los lectores y conectarlos con el relato, pese a que dicha caracterización se aleja de la realidad.

**BIBLIOGRAFÍA DE ÓSCAR COLCHADO**

- Tras las huellas de Lucero*. Chimbote: Ediciones Isla Blanca. 1980
- Del mar a la ciudad*. Chimbote: Ediciones Capulí. 1981
- Cordillera negra*. Lima: Lluvia Editores. 1985
- Cholito en los andes mágicos*. Lima: Ediciones Sagsa. 1986
- Cholito en la ciudad del río Hablador*. Lima: Derrama Magisterial. 1995
- Los dioses Chavín*. Lima: Prisma. 1998
- Cholito en la maravillosa amazonía*. Lima: Alfaguara. 1999
- Rosa Cuchillo*. 2ª edición. Lima: Editorial San Marcos. 2000
- Cholito entre dioses y princesas yungas*. Chimbote: Río Santa Editores. 2000
- Del mar a la ciudad*. 2ª edición. Chimbote: Río Santa Editores. 2001
- ¡Viva Luis Pardo!* 3ª Edición. Lima: Editorial San Marcos. 2002
- Cholito en los andes mágicos*. 2ª Edición. Lima: Lanzón Editores. 2002
- Cholito tras las huellas de Lucero*. 2ª Edición. Lima: Lanzón Editores. 2002
- Lecturas peruanas: Ancash*. Lima: Editorial San Marcos. 2002
- La casa del cerro El Pino*. Lima: Editorial San Marcos. 2003
- Cholito en los andes mágicos*. 3ª Edición. Lima: Alfaguara. 2004
- Rosa Cuchillo*. 3ª Edición. Lima: Editorial San Marcos. 2005
- Cholito Tras las huellas de Lucero*. Lima: Santillana S. A 2005
- Cholito y los dioses de Chavín*. Lima: Santillana S.A 2007
- Cholito en busca del carbunclo*. Lima: Santillana S.A 2008
- Cholito y el niño Manuelito. Navidad en los Andes*. Lima: Alfaguara. 2010
- Cholito y Amazonita*. Lima: Alfaguara. 2012

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE ÓSCAR COLCHADO

AYLLÓN, Ricardo. Aproximaciones a la literatura infantil de Óscar Colchado Lucio. *Alborada* 2002 25: 31-45.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1991

BROZON, Mónica. "Literatura infantil y juvenil como generadora de empatía". En Congreso de Literatura Alfaguara Infantil y juvenil, Santillana – UNIFÉ, 2013.

CABEL, Jesús. *Literatura infantil y juvenil en nuestra América*. Centro de investigación de la Literatura infantil y juvenil en el Perú. Vol. 2 Perú, 1984

CANALES, Vicky. *Literatura infantil, la gran incógnita*. 15 de abril 2013- 20.00 h <http://www.caballitodemadera.org/paginas/articulo.html>

CARBONEL, Rosa. "Reflexiones sobre la Literatura infantil y juvenil en el Perú" Flores, Gladys (comp.) *Literatura Peruana Infantil y juvenil. Cartografía hermenéutica*. Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua-Editorial San marcos, 2013.

CERVERA, Juan. "En torno a la literatura infantil" en *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, Universidad de Valencia n2 12, 1989, pp. 157 -168

CHAPARRO, Liliana. *Hacia una lectura de la literatura infantil peruana como proyección de la realidad*. Lima PUC 2009

CORNEJO Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de estudios y publicaciones, 1989.

ESCAJADILLO, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Amaru Editores. 1994 174-187.

ESCOBAR, Alberto. *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1979

ESCOBAR, Alberto, et al. *Perú ¿país bilingüe?* Lima: Instituto de Estudios peruanos, 1975

ESCOBAR, Anna María. *Contacto Social y lingüístico El Español en contacto con el quechua en el Perú*. Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

ESLAVA, Jorge. *“El libro del Capitán II”* Lima, Editorial Arsam, 2013.

ESLAVA, Jorge. *“La saga el Cholito”* El Dominical, El Comercio, 21 de junio de 2009.

ESPINO, Gonzalo. *“Oscar Colchado, maestro de la palabra”* Domingo 4 de septiembre 2011. Consulta 16 de mayo de 2012, 22:30 h

<http://gonzaloespino.blogspot.com/2011/09/oscar-colchado-maestro-de-la-palabra.html>

ESPINO, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima, Pakarina ediciones, 2010.

FLORES, Gladys. (comp.) *Literatura Peruana Infantil y juvenil. Cartografía hermenéutica*. Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua. Lima, 2013.

FLORES de Naveda, Carlota. *Reflexión y crítica en torno a la Literatura infantil*. Ayacucho, Biblioteca Infantil. 1984

FLORES Galindo, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*. Lima, Editorial Horizonte 1994.

GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 1989

GARCÍA Padrino, Jaime. (Coor) *Diccionario de Literatura Infantil*. Barcelona, Fundación SM- 2010

GONZÁLEZ Montes, Antonio. *“Wamanis y runas”*. Suplemento Domingo de La República. Lima, 16 de noviembre. 1997 25.

GONZÁLEZ Vigil, Ricardo *"Las huellas narrativas de Óscar Colchado"*. Suplemento Dominical de El Comercio. 1980 Lima, 06 de julio. 16.

GONZÁLEZ Vigil, Ricardo. *El Cuento Peruano 1980-1989*. Lima, Ediciones COPÉ, 1997.

GUTIÉRREZ, Miguel *Los andes en la novela peruana actual*. Lima: San Marcos. 1999 34-42.

HUAMÁN, Miguel Ángel "Utopía de una lengua". *Márgenes* 10-11: 201-209. 1993

HUAMÁN, Miguel Ángel *¿Narrativa andina o narrativa criolla?* en *Patio de letras* Año III, Vol. III, N.º 1 (2006), pp. 131-139

IZQUIERDO, Francisco. *La literatura infantil en el Perú*. Casa de la Cultura del Perú. Lima 1969.

LANDEO Muñoz, Pablo. *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy*. Lima, 2014.

LLUCH, Gemma . *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Bogotá Norma, 2004

MENDOZA, Raúl A "Tejedor de historias" *La República*, Lima, 22/ 06/ 08

MIGNOLO, Walter D. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y Pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal. 2003

MIGNOLO, Walter. *Prefacio a la edición castellana "Un paradigma otro"* 2010

NAVAS, Griselda. *Introducción a la Literatura infantil*. Fondo editorial FEDUPEL Venezuela, 1995.

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. "Ficción y crisis". KARL Kohut (Editor) *Literatura peruana hoy crisis y creación*. Frankfurt: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt. 1998. 45



ORRILLO, Winston "Óscar Colchado Lucio, notable narrador". Gente. Lima, 13 de septiembre, 1999 46.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Ediciones la casa de Bello, 1992

PAVEL, Thomas. *Mundos de ficción*. Venezuela, Monte Avila Latinoamericana, 1991

PELÁEZ, Rosa Elvira "Óscar Colchado: en los 90, de lleno en la novela". Gramma. La Habana, 31 de enero 1992

PEÑA, Manuel. *Historia de la Literatura Infantil en América Latina*. España, Fundación S M 2009 - 576

PONCE, Víctor "El mundo mágico religioso de Óscar Colchado". Día Siete, revista dominical de Expreso. Lima, 11 de mayo. 1997 14- 15.

POSTMAN, Neil. *La desaparición de la infancia*. Entrevista 12 de noviembre de 2008. Consulta 25 de abril de 2013, 13: 20 h

[http://www.educared.org.ar/contenidos/2002/ER2002\\_12\\_09/05\\_entrevista.asp](http://www.educared.org.ar/contenidos/2002/ER2002_12_09/05_entrevista.asp)

QUIROZ, Víctor "Dualidad y diálogo postcolonial: desmarginalización de la lengua popular y del pensamiento andino en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio". Iberoamericana, X, 37 (2010), 103-105

QUIROZ, Víctor. *El tinkuy postcolonial utopía, memoria y pensamiento andino en rosa cuchillo*. Lima, Universidad Mayor de San Marcos. 2011 .175

QUIROZ, Víctor. *La dualidad andina y el paradigma otro: Discursos postcoloniales en Rosa Cuchillo'. "Ficciones de la memoria La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú"*.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América latina*. México Siglo XXI, 1987.

El hablador 10 > [www el hablador.com/ quiroz1.htm/](http://www.elhablador.com/quiroz1.htm/) 26 de agosto 2012, 9.00 h

RESTREPO, Roberto. *Visión andina del agua, 20 de marzo de 2015 , 16.00 h*  
[http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/RESTREPO\\_Vision\\_andna\\_del\\_agua\\_corregido.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/RESTREPO_Vision_andna_del_agua_corregido.pdf)

ROLDÁN, Julio. "*Rosa Cuchillo, el mundo, la política y el arte*" en Runa Yachachiy, Revista electrónica virtual 2009

RUIZ Ayala, Iván "*El mágico-realismo de Colchado*". El Comercio. Lima, 29 de junio. 1997a C6.

SANCHEZ Lihón, Danilo. *Literatura infantil, magia y realidad*. Lima, Instituto del libro y la lectura 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Crítica de la razón indolente*. Contra el desperdicio de la experiencia. Volumen 1: Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwier, 2003.

SORIANO, Marc. (1995) *La literatura para niños y jóvenes*. Ediciones Colihue SRL Argentina, 1995.

TOURNIER, Michel. ¿Existe una literatura infantil? en "El universo de la literatura infantil", artículo extraído del Correo de la Unesco junio 1982, por la revista Imaginaria, Galería N° 96 febrero 2003  
<http://www.imaginaria.com.ar/indice-lecturas/>

VILLAFÁN, Macedonio. "El Cholito maravilloso". Suplemento Cresta Roja de El Diario. Lima, noviembre. 7. 1987

VILLAFÁN, Macedonio. "*La trilogía andina de Óscar Colchado Lucio*". Óscar Colchado. *Cordillera negra*. 6ª Edición. Lima: Editorial San Marcos. 247-259. 1987

VOLOSHINOV, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1976.